
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00019085 0

LE RÔLE SOCIAL DE L'ART

D'APRÈS LES SAINT-SIMONIENS

PAR

Marguerite THIBERT



PARIS
LIBRAIRIE DES SCIENCES ÉCONOMIQUES ET SOCIALES
MARCEL RIVIÈRE
31, Rue Jacob et Rue Saint-Benoit, 1

LE RÔLE SOCIAL DE L'ART

D'APRÈS LES SAINT-SIMONIENS

LE RÔLE SOCIAL DE L'ART

D'APRÈS LES SAINT-SIMONIENS

PAR

Marguerite THIBERT



PARIS
LIBRAIRIE DES SCIENCES ÉCONOMIQUES ET SOCIALES
MARCEL RIVIÈRE
31, Rue Jacob et Rue Saint-Benoît, 1



A la mémoire très chère de mon mari

GEORGES THIBERT

dont le pur idéal artistique est resté présent à ma pensée au cours de cette étude.

INTRODUCTION

On peut, avec justice, faire remonter au Saint-Simonisme l'origine de l'important mouvement d'art social qui se développa en France, vers 1830, sous l'influence des aspirations réformatrices dont naquit le socialisme français. Conçu théoriquement avant d'être pratiqué par des artistes, l'art social fut professé par la plupart des écoles socialistes, ou démocratiques, du XIX[e] siècle ; mais en cette matière, comme en beaucoup d'autres, les Saint-Simoniens furent des initiateurs, et les autres réformateurs sociaux ne firent qu'adapter à leur système propre une idée lancée déjà dans le domaine public. Dans les critiques d'art de l'*Avenir*, de la *Phalange*, de la *Revue du Progrès*, et plus tard même dans celles de la *Revue de Paris* (directeur L. Ulbach) ou de la *Revue philosophique et religieuse* (directeur Fauvety), et même dans le *Principe de l'Art* de Proudhon, ce sont des échos saint-simoniens qui retentissent.

Et si l'on se souvient que, en outre, ce mouvement d'art social détermina par réaction l'élaboration de la théorie de l'art pour l'art, il faut reconnaître l'extrême fécondité de cette initiative saint-simonienne.

D'ailleurs, la discussion n'est pas close entre ceux qui, plaçant l'art sur l'échelle commune des valeurs humaines, attachent une importance essentielle à l'action sociale, ou morale, qu'il exerce, et ceux qui, l'isolant dans un ordre supérieur de valeurs, incommensurables avec les autres, ne reconnaissent pour légitime que le culte désintéressé du beau, dégagé de toute préoccupation étrangère à son objet propre. Aussi, dans la masse d'arguments, assez confuse, où s'affrontent les conceptions récentes d'un Tolstoï et d'un Ruskin, il resterait à opérer un classement et une analyse critique pour porter sur le conflit un jugement éclairé. Dans cette étude, on s'apercevrait peut-être que le problème, très complexe, des relations de l'art et de la vie, n'a été envisagé le plus souvent que partiellement, de points de vue étroitement limités, différents mais faussement exclusifs. Et une analyse impartiale de tous les éléments de la réalité artistique

empêcherait de jeter brutalement condamnation ici ou là, et dégagerait, sans doute, la vérité partielle des affirmations les plus opposées.

Pareille tâche n'est pas à entreprendre ici. Il fallait, cependant, noter l'intérêt persistant du problème soulevé par Saint-Simon et ses fils, problème dont les termes furent posés par eux avec assez d'éclat pour éveiller jusqu'à nous de puissants échos.

CHAPITRE PREMIER

LE RÔLE DE L'ART D'APRÈS SAINT-SIMON

La théorie saint-simonienne de l'art social, qui forme une doctrine bien définie, intimement unie à l'ensemble du système, est une œuvre collective, et, dans l'exposé systématique qu'en fit Barrault en 1830 (1), de même que dans les articles, très homogènes, et souvent anonymes, du « Globe » saint-simonien, il est difficile de déterminer l'apport des divers esprits qui l'élaborèrent. Il serait juste, tout au moins, de faire la part de l'initiateur et, en cette matière, d'évaluer l'héritage laissé par le Maître aux disciples qui le firent abondamment fructifier.

On a noté récemment, parmi les titres de gloire de Saint-Simon celui de *promoteur d'un art social*. Le mot est juste. Une impulsion initiale très énergique est partie de Saint-Simon. Et cependant, lorsqu'on parcourt son œuvre avec l'intention d'y rechercher les racines de cette théorie saint-simonienne du rôle social de l'art, — qui eut dans son école, après le schisme de 1831 particulièrement, une place de tout premier plan —, on constate avec étonnement que, dans l'ensemble, cette œuvre ne trahit qu'une médiocre préoccupation des questions artistiques. L'attention de Saint-Simon se porta très tardivement, et presque à la dernière heure, vers ce sujet. Et nous pouvons nous étonner qu'il s'en soit désintéressé si longtemps, car cet esprit curieux, aux méthodes originales, avait su provoquer des occasions très favorables à l'examen des questions esthétiques. Ce « physicien social », admirateur des méthodes expérimentales de Newton, comptait parmi les conditions nécessaires aux découvertes philosophiques la connaissance réelle de tous les milieux sociaux (2), et il n'avait pas négligé pour son instruction particulière d'entretenir, avec le monde des arts, des relations destinées à le familiariser avec ses habitudes de pensée. Ménageant autour de sa table et dans ses salons des rencontres entre les savants, les

(1) *Aux Artistes. Du Passé et de l'Avenir des Beaux-Arts*, 1830.

(2) Autobiographie de H. de Saint-Simon, *Œuvres complètes*, t. 15, p. 82. Troisième maxime de vie pour les découvertes en philosophie : « Parcourir toutes les classes de la société, se placer personnellement dans le plus grand nombre de positions sociales différentes, et même créer pour les autres et pour soi des relations qui n'aient jamais existé ».

artistes et les écrivains en renom, il se promettait d'observer les réactions que produirait le contact de facultés si diverses.

Mais ces expériences coûteuses rendirent mal : « Mes savants et mes artistes mangeaient beaucoup et parlaient peu », racontait Saint-Simon dans sa vieillesse à Léon Halévy (3) ; aussi bien, assis dans une bergère, en un coin de l'élégant salon dont Mme de Saint-Simon était chargée de faire les hon- [illegible] écoutes n'ayant « guère que des fadaises » à récolter, il s'endormait. La stérilité d'une littérature pétrifiée dans les formes classiques ne sut alors qu'inspirer de l'ennui à cet esprit peu traditionnaliste, sans l'inciter à prévoir ou à provoquer le renouvellement nécessaire des vieux thèmes usés sur lesquels radotaient les écrivains de 1800.

Le résultat le plus certain de cette expérimentation psychologique fut, en moins d'un an, la dépense de cent mille écus qui avança rapidement l'échéance de la ruine où finit la vie de Saint-Simon. Après avoir *donné congé* au (4) luxueux appartement de la rue Vivienne et à la femme distinguée (5) qui lui avaient servi d'instrument pour ces expériences d'un nouveau genre, notre philosophe déçu porta ailleurs ses investigations. L'industrie et son avenir plein de promesses accaparèrent bientôt son attention, et l'auteur de l'*Industrie,* du *Système industriel* et du *Catéchisme des Industriels* resta aux yeux des intellectuels, et particulièrement des artistes, le philosophe de l'industrialisme auquel on devait des formules exclusives telles que celles-ci :

« Tout par l'industrie, tout pour elle » (Prospectus de l'*Industrie,* et épigraphe de cet ouvrage.)

« La société toute entière repose sur l'industrie (même prospectus) ou bien (Lettres aux industriels) : « Vous (industriels), êtes par votre capacité, et par l'influence qui en dérive, les véritables chefs temporels de la nation ».

Ou enfin cette dernière, rendue célèbre par l'usage qu'en fit Stendhal dans son pamphlet contre la politique du *Producteur* (6) : « La capacité industrielle est celle qui doit se trouver en première ligne ; elle est celle qui doit juger la valeur de toutes les autres capacités, et les faire travailler toutes pour son plus grand avantage » (7).

Il faut donc le reconnaître : au cours du développement de la

(3) Cf. Léon Halévy : « Souvenirs sur Saint-Simon », *France littéraire,* 1832. Article réédité et annoté par M. G. Brunet (*Revue d'Histoire économique et sociale,* n° 2, 1925).

(4) L'expression fort amusante, bien que d'une syntaxe douteuse, est de Saint-Simon. « Cette expérience dura une année, au bout de laquelle je donnai congé à mon appartement et à ma femme. J'avais dépensé cent mille écus. » — Propos rapporté par Léon Halévy, *article cité,* p. 528.

(5) En effet, d'après une note à l'Autobiographie (*Œuvres complètes,* t. XV, note p. 70), Saint-Simon se maria le 19 thermidor an IX (7 août 1801) avec Mlle de Champgrand, et divorça le 5 messidor an X (24 juin 1802). Donc au bout de dix mois et demi.

(6) Stendhal : *D'un nouveau complot contre les industriels* (1825).

(7) 3e cahier du *Catéchisme des Industriels.*

pensée saint-simonienne, plusieurs déplacements d'intérêt mirent successivement en lumière la valeur sociale de différentes classes : des savants, des banquiers, des industriels ; mais longtemps l'artiste fut laissé dans l'ombre, et il put se croire destiné par Saint-Simon à un rôle assez subalterne. Cependant, la fameuse parabole des abeilles et des frelons, parue en 1819, dans l'*Organisateur,* annonçait déjà une attitude nouvelle ; son auteur y comprenait les artistes, à côté des savants, des chefs d'industrie et des artisans de toutes sortes, parmi les *producteurs* dont la disparition provoquerait dans la nation un grave malaise.

Et c'est bien à titre de *producteur,* c'est-à-dire d'auteur d'une activité essentiellement utile à la vie du corps social, que l'artiste fut, à son tour, placé au premier plan par Saint-Simon. Son heure arrivait tardivement, sans doute, mais à un instant décisif pour sa destinée dans la doctrine, puisque le Saint-Simonisme développa presqu'uniquement la pensée de Saint-Simon prise sous le dernier aspect de ses transformations successives. Or, les germes des théories saint-simoniennes sur le rôle social de l'art étaient contenues dans les deux derniers ouvrages de Saint-Simon, les *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles,* et le *Nouveau Christianisme.*

A dire vrai, ce volume intitulé *Opinions littéraires. philosophiques et industrielles* n'est pas signé de Saint-Simon. C'est le premier monument de l'école embryonnaire qui se groupa autour du vieux philosophe durant les derniers mois de sa vie. Il ne formait, dans l'intention de ses auteurs, que le préliminaire d'une publication périodique qu'interrompit la mort du maître. Mais cet ouvrage publié sous la dénomination collective de « *doctrine saint-simonienne* », fut écrit cependant sous l'inspiration immédiate de Saint-Simon et porte la marque évidente de sa personnalité. D'ailleurs, la conclusion, très significative, fut rédigée en commun par Saint-Simon et Halévy (8) ; or, nous l'utilisons tout spécialement.

La thèse de l'ouvrage apparaît au premier abord comme un simple développement de la parabole dont nous parlions plus haut. L'espèce humaine, disait en 1819 l'*Organisateur* « est encore plongée dans l'immoralité... puisque les savants, les artistes et les artisans, qui sont les seuls hommes dont les travaux soient d'une utilité positive à la société... sont subalternisés par les princes et les autres gouvernants. » Et c'est encore en 1825 à titre de « capacités positives », en lesquelles résident « toute la force

(8) Léon HALÉVY, *op. cité* : « Saint-Simon et moi, nous fîmes en commun la conclusion du volume qui en résume bien la pensée ». — Ce témoignage est en désaccord avec l'attribution donnée, par les éditeurs des *Œuvres complètes de Saint-Simon et Enfantin,* aux divers articles des *Opinions.* Selon eux, la conclusion serait d'Halévy et Olinde Rodrigue. — Bien entendu, il faut en croire Halévy, l'un des auteurs indiquant son collaborateur peu d'années après la collaboration, de préférence aux éditeurs de 1867.

d'une société », que savants, artistes et industriels étaient proposés par Saint-Simon à l'administration légale du corps social dont ils sont effectivement « la vie et le soutien » (9).

Mais, — symptôme manifeste de l'évolution qui commençait à se faire dans la pensée saint-simonienne, — à la tête de la trinité administrative déjà indiquée, Saint-Simon alors plaçait les artistes : « ils en formeront l'avant-garde », la puissance des arts étant « la plus immédiate et la plus rapide », car ils agissent sur la sensibilité et l'imagination des hommes qui sont les facultés proprement motrices de l'âme humaine.

Ainsi, l'art longtemps oublié était élevé maintenant par Saint-Simon au premier rang des activités humaines ; mais ce n'était point du tout en considération de sa valeur intrinsèque, parce que créateur de ces valeurs essentiellement désintéressées, trouvant en elles-mêmes leur propre fin, dont l'analyse kantienne avait essayé de dégager les caractères originaux. Ces considérations demeuraient complètement étrangères à la pensée de Saint-Simon. Aurait-il trop profondément dormi dans sa bergère de la rue Vivienne, qu'il semble ignorer jusqu'aux termes du problème esthétique, que pose cependant tout jugement littéraire ou artistique ? S'il traite de l'*Art*, ou plutôt de son rôle, le mot *Beau* ne se rencontre pas sous sa plume ; peu lui importe la relation de ces deux réalités ; ceci uniquement l'intéresse : qu'en fait, cette forme particulière de l'activité humaine qu'on nomme *art*, soit productrice d'émotions et de sensations, c'est-à-dire en définitive d'action. L'art, pense-t-il, a le pouvoir de modifier la conduite des hommes, c'est une puissance sociale, puissance plus utile même que la science pour la réforme de la société car elle est plus énergiquement motrice : « les raisonnements ne font que convaincre, tandis que les sensations persuadent et entraînent ». Les artistes « ont des armes de toutes espèces » pour « répandre des idées neuves parmi les hommes », soit qu'ils les inscrivent sur le marbre ou sur la toile, soit qu'ils les popularisent par la poésie et le chant, qu'ils emploient l'ode, la chanson, l'histoire, le roman, le drame ; le drame surtout « qui exerce une influence électrique et victorieuse ».

Cependant, l'humble situation politique dans laquelle se trouvaient alors les artistes s'expliquait ; car la puissance des beaux-arts ne pouvait devenir efficace qu'à certaines conditions : quelles que fussent les forces latentes dont ils disposaient, les beaux-arts souffraient de la désorganisation générale, et, pour promouvoir comme ils en étaient capables le progrès social, il leur fallait, en même temps que tous les autres modes de l'activité humaine, retrouver « une impulsion commune et une idée générale » qui établît une cohésion entre les efforts dispersés. Il fallait, en un mot, qu'ils passent avec toute la société de l'anarchie d'une épo-

(9) *Opinions litt., phil. et ind.*, p. 332.

que critique à l'ordonnance bien unifiée d'une époque organique (10), où le bien-être général serait assuré par la marche régulière de tous les organes sociaux soumis à une direction centralisatrice.

Le passé ne présentait-il pas, d'ailleurs, des exemples imparfaits et cependant heureux d'une unification bienfaisante des tendances individuelles ? Cette unification avait assuré alors aux beaux-arts un grand rôle politique. Une première fois, dans l'Antiquité grecque, ç'avait été sous l'action du fanatisme national ; plus tard, au Moyen-Age chrétien, sous l'empire du sentiment religieux (11). Mais, au XIX[e] siècle, après la longue période critique que venait de traverser l'humanité, la systématisation devait se faire sur une autre base. Le progrès de la société éliminait les idées qui, jusqu'alors, avaient continué trop souvent à inspirer les artistes, bien qu'elles ne fussent plus en harmonie avec les tendances profondes des esprits : par exemple, l'idée de la gloire militaire, qui ne pouvait plus suffire à émouvoir des hommes connaissant tout le prix de la vie. « Rien aujourd'hui n'est plus généreux, constatait Saint-Simon, que l'utile emploi de l'existence » (12). A l'âge positif où l'on était arrivé, les beaux-arts entraînés eux aussi par le courant général de l'évolution devaient être dirigés par les tendances rationnelles dominantes ; ils devaient « avoir du sens commun » (13). Pour remplir leur rôle d'entraîneur dans une voie favorable à l'humanité, il leur fallait « passionner pour son bien-être la société » (14)... et en définitive (la pensée n'est pas nettement exprimée, mais sous-entendue constamment), pousser l'humanité à cette exploitation industrielle du globe qui était l'objectif principal de la politique de Saint-Simon.

D'ailleurs, on invitait explicitement les artistes à se mettre à l'école de la doctrine saint-simonienne, on s'offrait à leur servir de guide dans ces voies nouvelles qui les mèneraient, devant un public agrandi (15) aux plus éclatants succès. « Avec nous..., vous avez beaucoup d'avenir, — leur criait-on dans le premier des appels réitérés que l'Ecole allait leur adresser —, et vous sentirez vos âmes s'élever, votre imagination s'agrandir et s'étendre avec les destinées de l'homme » ; ne portez plus vos regards en arrière pour y puiser vos inspirations dans le passé : « l'âge d'or qu'une aveugle tradition a placé dans le passé est devant nous,

---

(10) On reconnaît ici la distinction chère à Saint-Simon, et après lui à son école, entre les époques d'ordre et de stabilité, ou époques *organiques*, et les époques d'anarchie et de confusion, ou époques *critiques*, qui formeraient les paliers successifs de la marche progressive des sociétés humaines. L'application de ces vues générales à l'histoire des beaux-arts fit l'objet de plusieurs travaux saint-simoniens.

(11) *Opinions littér., phil. et ind.*, conclusion, p. 342.

(12) *Opusc. cité*, p. 345.

(13) *Opusc. cité*, p. 343.

(14) *Opusc. cité*, p. 347.

(15) « L'éloge le plus flatteur pour ceux qui les (Beaux-Arts) cultivent, c'est celui de la masse. » Conclusion, p. 355.

l'avenir se montre aux yeux des peuples non plus comme un écueil mais comme un port. » (16)

A première vue, l'enthousiasme nouveau du vieux Saint-Simon pour les beaux-arts, dont il avait fait peu de cas jusqu'à cette heure, pourrait sembler dû à l'influence du jeune littérateur, Léon Halévy, le collaborateur des « Opinions », qui depuis peu fréquentait assiduement chez lui. Cependant, — Halévy lui-même le raconte (17) — au moment où leurs relations s'établirent, Saint-Simon sentait déjà « le besoin d'exposer ses idées sous forme littéraire », c'est-à-dire d'employer un nouveau mode de propagation. Les dernières pages des « Opinions littéraires » renferment d'ailleurs une explication de la nouvelle attitude adoptée à l'égard des beaux-arts ; elles nous font comprendre que l'élévation subite dont bénéficiait l'art tenait à un changement de méthode plus qu'à une modification d'opinion.

La conclusion de l'ouvrage affecte la forme d'un entretien dialogué entre un savant, un artiste et un industriel, et ces trois représentants des puissances sociales positives, par la bouche desquels Saint-Simon nous a exposé son plan de réorganisation, terminent leur conversation par des réflexions générales sur les difficultés que rencontrera la réalisation de ces projets : « Un homme, ajoute alors l'Industriel, a paru ces derniers temps, qui le premier a senti et prouvé l'importance *politique* de l'Industrie... Ce philosophe n'est pas compris, et il passe... pour un cerveau dérangé. » Faut-il chercher des causes à cet insuccès seulement dans la résistance du milieu extérieur, dans la routine des industriels, dans la défiance qui accueille généralement les théories nouvelles ? Non pas. « Après avoir exposé franchement les torts inévitables et involontaires de l'industrie à l'égard de M. de Saint-Simon, poursuit l'Industriel, ne dissimulons pas ceux du philosophe. Il ne s'est adressé principalement qu'aux industriels, secondairement aux savants et aux artistes. Il a voulu faire entrer directement le corps industriel en activité politique. Cette tentative était impraticable et elle le demeurera tant que l'opinion publique n'aura pas été fortement influencée par les travaux des sciences et des beaux-arts. »

La chose est claire. Saint-Simon s'était rendu compte du peu de succès de sa politique industrielle ; l'opinion publique s'en était désintéressée, et il s'était accusé de n'avoir pas su l'atteindre par des moyens efficaces. Maintenant il cherchait, pour l'émouvoir en faveur de ses idées, des procédés nouveaux et plus actifs. Oserai-je dire qu'il réquisitionnait les beaux-arts comme le meil-

---

(16) *Op. cit.*, Introduction (par L. Halévy), p. 15. — Et encore dans la conclusion, p. 347 : « Quelle plus belle destinée pour les beaux-arts que d'exercer sur la société une puissance positive, un véritable sacerdoce, et de s'élancer en avant de toutes les facultés intellectuelles à l'époque de leur plus grand développement ! ».

(17) Léon Halévy, *France littéraire*, 1832 : « Souvenirs sur Saint-Simon ».

leur des instruments de publicité ? La pensée ne serait pas fausse, mais les mots, brutaux, éveilleraient, à tort, l'idée d'une utilité commerciale. Si Saint-Simon voulait utiliser les forces de l'art au triomphe de la philosophie industrialiste, et par là déterminer dans le monde un accroissement de bien-être, il n'entendait pas asservir l'art à une tâche inférieure et individuelle, mais l'employer à la poursuite de la fin supérieure par excellence en laquelle, estimait-il, toutes les autres fins humaines devaient venir se perdre comme des ruisseaux dans la rivière : le progrès de la Société. Glorifier le travail, magnifier l'effort qui tend à rendre l'existence de tous plus intense, plus riche en joie, en un mot plus humaine, c'était là, à son jugement, une mission d'honneur qu'il confiait aux artistes. Et d'ailleurs, (M. Maxime Leroy le remarque très justement dans sa récente étude sur Saint-Simon) (17 *bis*), en invitant les artistes à une collaboration bienfaisante avec les grandes puissances productrices, il leur indiquait des sources d'inspiration nouvelles et très fécondes, auxquelles de grands écrivains, Victor Hugo, Eugène Sue, Balzac, vinrent bientôt puiser.

Cependant, c'est indirectement que Saint-Simon atteignit cet heureux résultat dont bénéficia l'art français ; car l'intérêt de l'art lui-même dans l'élargissement et le rajeunissement de ses thèmes, n'était que secondaire pour Saint-Simon. C'est en sociologue qu'il considéra l'art, et c'est le rôle de l'art dans la société humaine, et pour le progrès de cette société qui fut l'objet de son attention. L'utilité pour laquelle il plaçait l'art à un rang élevé dans la hiérarchie des activités humaines est une utilité extrinsèque à l'art lui-même, et on ne peut refuser à la théorie saint-simonienne la qualification d'utilitaire. Elle n'est pas bassement utilitaire, elle l'est cependant essentiellement, puisque sans la valeur sociale que Saint-Simon lui reconnut, l'art n'eut pas conquis dans sa doctrine le rang honorable où il se trouva porté ; la découverte de cette puissance est le secret de la fortune qu'il finit par rencontrer auprès de Saint-Simon.

Ainsi l'utilitarisme qui marque la doctrine saint-simonienne de l'art social en fait, pour ainsi dire, l'originalité.

Qui dit art social, pose un terme synthétique dont les commentaires peuvent être très divers. Ce terme évoque l'idée générale d'un rapport entre deux réalités hétérogènes : l'art et la société. Mais ce rapport peut être compris de deux points de vue presque opposés : comme une plongée de l'art en pleine vie sociale pour s'y enrichir et s'y vivifier au contact de faits que l'art individualiste dédaignait et voulait ignorer ; — ou bien comme une collaboration de l'art aux fins de la vie sociale et pour l'avantage de la société.

Ce second point de vue fut adopté par Saint-Simon, et à sa

(17 *bis*) Maxime Leroy, *Le socialisme des producteurs*, p. 117 et sq.

suite par un grand nombre d'écoles socialistes du XIX[e] siècle. Et il ne me semble pas que cette conception de l'art social ait été formulée avant Saint-Simon, du moins sous la forme arrêtée qui constitue une théorie ; mais la première conception à laquelle nous faisions allusion, avait trouvé auparavant un interprète fort éloquent en Quatremère de Quincy qui, dès 1815, traitait des relations de l'art et du social dans un mémoire remarquable sur les *Destinées des ouvrages de l'art.* Fait curieux : Saint-Simon paraît ignorer ce travail, aussi bien que les travaux d'esthétique pure qui eussent pu éclairer utilement sa pensée.

Or, s'il n'est pas étonnant que Saint-Simon, qui lisait peu, ait ignoré les travaux des esthéticiens allemands, malgré ses relations personnelles avec l'enthousiaste vulgarisatrice de la pensée allemande, Mme de Staël, il semble plus surprenant, au premier abord, qu'aucune clarté ne lui soit venue des Cours professés par Victor Cousin, le philosophe à la mode, qui, entre 1817 et 1821, exposa en Sorbonne des théories esthétiques idéalistes, inspirées de l'esthétique kantienne, et publiées plus tard dans un ouvrage intitulé « du Vrai, du Beau et du Bien ».

Mais, à l'époque où ce sujet s'imposait ainsi à l'attention des intellectuels, Saint-Simon avait dépassé depuis longtemps la période pendant laquelle il chercha à recueillir, dans l'entretien des spécialistes, les matériaux de ses réflexions postérieures. Absorbé tout entier par le travail constructif de sa propre pensée, il en était alors à rédiger des mémoires pour l'instruction des autres ; et un esprit passionné à l'œuvre comme le sien devait se maintenir malaisément, au même moment, en état d'émission et de réceptivité. Ajoutons que son attention, accaparée par la politique industrielle, dut se détourner plus difficilement encore vers un sujet étranger alors à son intérêt exclusif.

Ces raisons historiques sont valables, sans doute, pour expliquer la méconnaissance, plus choquante encore, des travaux de Quatremère de Quincy. Cependant, architecte en renom et membre de cet Institut de France vers lequel se portait d'ordinaire avec complaisance le regard de Saint-Simon, comme vers le siège des plus hautes capacités intellectuelles, Quatremère de Quincy eût dû, par sa personnalité même, imposer à l'attention de Saint-Simon la première ébauche d'une théorie d'art social qui précéda de dix ans celle que Saint-Simon devait donner à son tour dans les *Opinions.* Or la conception propre à Quatremère eût utilement complété la théorie à laquelle aboutit le philosophe de l'*Industrie.* Maître des notions d'esthétique qui manquaient à Saint-Simon, Quatremère de Quincy analysait avec finesse les relations de l'art et du social ; mais, se plaçant au point de vue de l'intérêt artistique, il insistait sur l'avantage que retirait l'art à s'enraciner profondément dans la vie sociale et à se mêler intimement aux manifestations de la vie collective, bien plutôt que sur les résultats favorables à la société elle-même

d'une telle compénétration des diverses activités. Avant Saint-Simon, il avait compris que l'art devait être mieux qu'une activité superflue, qu'une distraction pour les oisifs, frelons de la société humaine ; et par là il est son précurseur. Mais s'il invitait l'art à sortir du rôle étroit de producteur de pièces de musée, qui lui avait été trop souvent dévolu, pour collaborer aux activités utiles de la vie humaine, il voulait montrer aux artistes qu'ils ajouteraient ainsi à la valeur purement technique de leurs œuvres une valeur fondamentale ; car la convenance des moyens à leur fin, des œuvres d'art à leur destination, — surtout s'il s'agit d'une destination d'utilité générale capable d'exciter vivement les facultés créatrices de l'artiste, — est un des éléments essentiels de la beauté. « Le plus beau péristyle qui, dans un édifice, ne conduirait nulle part, ne serait qu'un magnifique défaut ». L'art le plus parfait, tel l'art grec, lui apparaissait comme un art triplement *nécessaire* : produit spontané d'une certaine société il en devient le soutien, car, en la pénétrant de toutes parts, il la fait subsister dans les formes qui lui sont naturelles ; enfin il y reçoit une destination précise et s'y applique à des ouvrages utiles à la vie individuelle ou collective.

Ainsi, avant Saint-Simon, et mieux que lui car avec plus de compétence, un artiste avait tenté de fonder une alliance entre l'art et la vie pratique. Et les saint-simoniens eussent pu faire appel à son argumentation lorsque, quelques années plus tard, ils invitaient les artistes à construire harmonieusement, et à parer de tout leur talent, les usines, temples du culte nouveau.

Mais le premier, Saint-Simon a fermement proclamé la puissance sociale de l'art (dont le catholicisme cependant avait exploité instinctivement dans les cérémonies de son culte la vertu animatrice) ; de même que l'œil expérimenté de l'ingénieur devine une énergie latente sous l'apparent repos du lac de montagne, et calcule déjà les effets multiples et bienfaisants de sa puissance, de même Saint-Simon entrevit dans cette source intarissable d'émotions et de passions qu'est l'art, le réservoir inépuisable des forces psychologiques nécessaires au progrès humain. Il entrevit cette valeur de l'art, sans insister aussi fortement que le firent ses disciples sur la synthèse des termes indiqués : art-sentiment, sentiment-progrès ; mais si l'on a déjà saisi chez Saint-Simon les liens établis entre ces trois termes, on tient la contexture profonde de la théorie saint-simonienne de l'art social, qui prit dans l'école une ampleur insoupçonnée par le Maître, et un aspect mystique sous lequel se masqua, sans disparaître cependant, l'utilitarisme originel.

Peu à peu, en effet, sous l'influence d'une évolution générale de la doctrine, une sorte de revêtement religieux recouvrit les fondements primitifs de cette théorie et l'on vit apparaître, et dominer bientôt, une tendance apparentée au mysticisme esthétique de ces âges romantiques, selon laquelle l'inspiration artistique

serait un instinct supérieur, fatal et inexplicable, une sorte de don divinatoire, extra-humain, chargeant son élu d'une mission quasi religieuse.

Or, ces conceptions mystiques, si éloignées du positivisme habituel à l'auteur de l'Industrie, sont nées cependant par une filiation quelque peu surprenante, d'idées contenues dans le dernier ouvrage de Saint-Simon (18), le *Nouveau Christianisme.*

On sait quel fut le sort de ce livre étonnant, sorte d'héritage que Saint-Simon mourant laissait à faire fructifier au fidèle et ardent disciple, Olinde Rodrigue, qui entoura de soins filiaux ses derniers jours. D'un mot, il lui en aurait indiqué l'importance capitale : « Toute la doctrine est là ». — Jamais parole ne fut prise plus littéralement : du *Nouveau Christianisme,* par un prodige de logique déductive, et d'imagination interprétative, quelques disciples tirèrent tous les matériaux de l'édifice saint-simonien (19). L'insistance du fidèle Rodrigue les entraîna, mais aussi l'étrangeté de ce livre, unique dans la série des œuvres de Saint-Simon, ce qui lui donnait un caractère révélateur, en quelque sorte, et le prédisposait à devenir, comme un livre sacré, l'objet des paraphrases pieuses de disciples enthousiastes qui, pour la plupart, n'avaient connu son auteur qu'idéalisé par la Mort.

Le *Nouveau Christianisme* apportait, semblait-il, un renversement complet des valeurs considérées jusque là par Saint-Simon. Après avoir passé toute sa vie à élaborer une réorganisation politique du monde, fondée sur la valeur positive des diverses activités productrices, le philosophe de l'industrialisme, — à l'étonnement, et presque au scandale (20), de ceux qui avaient suivi le développement de sa pensée, — jetait aussi hardiment les bases d'une rénovation religieuse, qu'il proclamait d'une nécessité vitale. Il est vrai qu'alors il entendait dégager l'importance d'une valeur positive jusque là négligée, mais non moins positive que les autres à ses yeux : la valeur du sentiment comme agent de réorganisation sociale. Le *Nouveau Christianisme,* c'est le « aimez-vous les uns les autres » vivifié de telle sorte qu'il anime toutes les relations humaines, qu'il prenne corps dans toutes les

---

(18) Le *Nouveau Christianisme,* composé en mars 1825, parut en avril. Saint-Simon mourait le 19 mai.

(19) Voir note 3.

(20) Cf. *Récit du Père Enfantin,* noté par Lambert (note de Benisouef, Arsenal dossier 7804) : « Quand il (Rodrigue) me (Enfantin) fit entendre le *Nouveau Christianisme* en présence de Saint-Simon, je fus tellement choqué de la forme que beaucoup du fond m'échappa. C'est le sort de tous ces livres qui paraissent au moment où la société en masse ne peut les comprendre, — ils sont faux par cet endroit comme tous les nôtres. Mais Rodrigue, après la mort de Saint-Simon, me répéta et nous répéta si souvent que tout était là, que nous cherchâmes Eugène et moi toutes les vérifications de nos travaux dans ce livre. Un exemplaire du *Nouveau Christianisme* est ainsi noté dans des buts différents, et tout a fini par être marqué ».

institutions ; c'est un sentiment, l'amour ou sympathie universelle, systématisant toute l'organisation sociale (21).

Or, qu'était-ce que l'art pour l'école saint-simonienne, sinon l'expression du sentiment, de même que la science était l'expression des facultés rationnelles de l'homme, et l'industrie celle des facultés actives. Cette vieille division platonicienne des facultés de l'esprit, et la division corrélative des activités sociales selon que s'y exercerait particulièrement telle ou telle faculté psychologique, était adoptée déjà par Saint-Simon. L'école fut fidèle à cette classification simpliste, courante d'ailleurs. Arbitraire, comme toute classification psychologique, elle s'essaie à fragmenter une réalité complexe, mais indivisible en son unité vitale, pour la satisfaction des tendances logiques de notre intelligence qui s'imagine comprendre mieux ce qu'elle a divisé et étiqueté. Cependant, cette division logique répond grossièrement, mais assez clairement, à une certaine diversité apparente pour que les manuels scolaires l'aient conservé jusqu'à nos jours. La classification ternaire des fonctions mentales est traditionnelle depuis Platon et le langage courant, acceptant la classification corrélative, dénomme encore fréquemment le savant « *un intellectuel* », et oppose volontiers sa mentalité à la sensibilité affective de l'artiste.

Mais, s'il était admissible que, en forçant un peu les faits, on considérât l'art comme une manifestation de la sensibilité, il était plus juste et plus nouveau d'y voir une source vive et abondante de vie affective, et, plus d'un demi-siècle avant les études de Ribot et autres psychologues des sentiments, de tenir cette vie affective pour le réservoir profond de l'énergie humaine, d'où sort la force motrice nécessaire à la réalisation de toute idée. Il ne suffit pas de connaître un but, il faut le désirer pour chercher à l'atteindre. Saint-Simon voulait déjà « *passionner* » les hommes en vue du progrès social. Pour l'accomplissement de ce progrès, ses disciples comptaient doublement sur l'action des forces affectives : c'est du sentiment, pensaient-ils, que vient à l'humanité l'impulsion initiale vers le progrès, sous la forme d'une sorte d'intuition confuse de la direction à prendre (22) ; c'est encore le sentiment qui fournit l'impulsion finale pour la réalisation ; de la raison, il ne faut attendre que la combinaison abstraite des moyens : « C'est le sentiment qui la lui révèle

(21) *Nouveau Christianisme*, p. 108-109. « Les hommes doivent se conduire en frères à l'égard les uns des autres ; ce principe sublime renferme tout ce qu'il y a de divin dans la religion chrétienne... Or, d'après ce principe que Dieu a donné aux hommes pour règle de leur conduite, ils doivent organiser la société de la manière qui puisse être la plus avantageuse au plus grand nombre. »

(22) C'est là une sorte d'ébauche, sur le plan social, des théories que sou tiendront un demi-siècle plus tard les écoles philosophiques anti-intellectualistes, et particulièrement les écoles néo-vitalistes au sujet de cette sorte de finalité du désir, dont l'action se fait sentir dans la transformation des organismes eux-mêmes.

d'abord. Alors sans doute, la science a un rôle important à remplir ; elle est appelée à *vérifier* les inspirations, les révélations, les divinations du sentiment, à fournir à l'homme les lumières propres à le faire marcher avec rapidité et sécurité vers le but qui lui a été découvert ; mais c'est encore le sentiment qui, en lui faisant *désirer*, *aimer* ce but, peut seul lui donner la *volonté* d'y parvenir et les *forces* nécessaires pour l'atteindre. » (23).

Ce primat du sentiment accepté comme un dogme fournit une base commune au mysticisme social et au mysticisme esthétique, et amena ainsi le saint-simonisme à donner le plus bel exemple « d'impérialisme irrationnel » (24) de ces âges de sentimentalisme à outrance. Car le sentiment, ressort de toute la vie individuelle, fut tenu aussi par les saint-simoniens, commentateurs du Nouveau Christianisme, pour le fondement même de la vie sociale ; ils y virent le principe de fusion qui transforme une agrégation d'individus humains en une société humaine (25), c'est-à-dire en une unité organique douée d'une vie propre. D'où l'importance primordiale donnée dans le saint-simonisme à la culture des sentiments.

Or, c'était précisément à titre de créateur d'émotions, nous l'avons vu précédemment, que l'art avait trouvé droit de cité dans le système de Saint-Simon.

Ainsi, expansion d'une âme dans d'autres âmes qu'il touche et entraîne, l'art ne semblait-il pas destiné à devenir le lieu privilégié de la communion des esprits ? N'était-ce pas à travers l'art que pourrait s'établir le plus facilement la fusion sympathique des âmes ?

Aussi, au fur et à mesure que se développa dans la pensée des disciples de Saint-Simon la semence jetée par le Nouveau Christianisme, qu'à l'industrialisme positiviste de la première période se substitua la religion saint-simonienne, l'art, bénéficiant de l'importance grandissante qu'y prirent les tendances affectives, s'y éleva dans la hiérarchie des fonctions humaines. Et dans

---

(23) *Exposition de la doctrine saint-simonienne*, éd. Bouglé et Halévy, p. 340. — Les mots soulignés le sont dans le texte saint-simonien ; ce sont en effet les mots à remarquer, que nous eussions pu souligner nous-mêmes dans l'usage que nous faisons de ce texte.

(24) C'est cependant un sujet qui manque à la belle collection de M. Seillière.

(25) *Exposition de la doctrine saint-simonienne*, éd. citée, p. 339-340 : « C'est par le sentiment que l'homme vit, qu'il est sociable ; c'est le sentiment qui nous *attache* au monde, à l'homme, c'est lui qui nous *lie* à tout ce qui nous entoure ; et lorsque ce lien se brise... la vie a cessé pour nous. Si l'on fait abstraction des sympathies qui unissent l'homme à ses semblables, qui le font souffrir de leurs souffrances, jouir de leurs joies, vivre enfin de leur vie, il est impossible de voir dans les sociétés autre chose qu'une *agrégation* d'individus sans liens, sans relation, et n'ayant pour mobile de leurs actions que les impulsions de l'égoïsme ».

cette religion toute sociale qui se donnait pour œuvre essentielle d'étendre entre tous les hommes les liens pacifiques et sacrés de l'universel amour, l'artiste, doué du pouvoir d'éprouver plus vivement que les autres, d'exprimer et de répandre cette divine sympathie, — dont le règne parfaitement établi serait l'avènement sur terre du *regnum Dei* des chrétiens, — l'artiste parut alors porteur d'une mission providentielle.

CHAPITRE II

LA THÉORIE DE L'ART SOCIAL DANS L'ÉCOLE SAINT-SIMONIENNE

§ 1. — *Formation de la théorie*

Double aspect de l'art social saint-simonien.

Ce ne fut pas sous l'aspect mystique que se développa, tout d'abord, la théorie de l'art social ébauchée par Saint-Simon. Si les éléments de la synthèse que nous venons d'indiquer se trouvaient dans les deux ouvrages du maître, ils ne fusionnèrent pas immédiatement, et l'intérêt principal qu'offre à notre point de vue le *Producteur,* le premier organe de l'école saint-simonienne, c'est qu'il nous donne l'occasion de surprendre, pour ainsi dire en travail de formation, la doctrine saint-simonienne.

L'œuvre laissée par Saint-Simon était aussi riche en aperçus nouveaux, jetés souvent aux hasards des événements extérieurs qui stimulaient sa réflexion, qu'elle était peu unifiée. Aussi l'ensemble de ses conceptions, ce que les jeunes admirateurs groupés autour de lui à sa mort commençaient à appeler sa *doctrine* (1), pouvait se prêter à des interprétations variées et attirer par là à l'école saint-simonienne naissante des esprits aux tendances diverses. Aussi les quelques jeunes gens qui s'intitulaient en 1825 les disciples de Saint-Simon, et qui, à l'appel d'Olinde Rodrigue, voulurent se faire les continuateurs de son œuvre philosophique, firent rendre au *Producteur,* qu'ils lancèrent quelques mois après la mort du maître, des sons assez différents pour que l'accord s'en fit malaisément.

La tonalité *positiviste* était prédominante au début ; les éléments sentimentaux, très effacés, ne se firent jour que très tardivement. Le *Producteur* reprit essentiellement la politique du *Système industriel* et la conception des destinées de l'art qu'exprimaient plusieurs collaborateurs évoluait nettement vers celle que formula plus tard Auguste Comte : L'art est le produit passif d'un temps donné. C'est dans ce sens qu'Adolphe Garnier niait que l'art fût capable « de représenter un système moderne

---

(1) Les *Opinions politiques, littéraires et industrielles*, dues à la collaration de Saint-Simon et de ses jeunes amis parurent sous le nom de Doctrine saint-simonienne, 1824.

avant qu'il ne soit établi, ni de devancer une forme sociale dont il n'est, dans tous les cas, que le reflet ou l'expression » (2).

C'était aussi la conception de Senty, qui définissait le beau en littérature : « l'expression poétique de la masse des idées dominantes à chaque époque (3). »

Pour ces mêmes positivistes, c'était uniquement par une adaptation parfaite à l'idéal moral de leur temps, que la destinée des arts pouvait devenir brillante et féconde ; brillante, car ils éveillent ainsi des sympathies nombreuses ; féconde, car ils soutiennent le génie de la génération qui les a créés. En conséquence, dans notre société pacifique, dont l'activité est toute industrielle, les beaux-arts doivent abandonner les sujets guerriers. La destinée de l'homme ici-bas « est le travail, et point du tout la guerre » ; l'architecture doit donc « orner de ses belles formes les édifices utiles et les vastes ateliers de la richesse moderne » ; la musique symphonique « qui a servi jusqu'ici à faire marcher les régiments..., pourra peut-être bien aussi animer les travailleurs dans l'atelier, ou les délasser dans les moments de repos, ou présider aux travaux du port, signaler l'entrée et le départ d'un navire, et même le suivre dans son voyage ». Mais pour arriver à ce que s'unifient ainsi les activités humaines, dont « chacune n'a de valeur que par les liens qu'elle crée » c'est à la philosophie moderne à faire, la première, l'effort nécessaire pour constituer fortement cette sorte de « foi générale » où poètes et artistes viendront puiser toutes leurs inspirations (4).

Les faits d'actualité amenèrent les rédacteurs du *Producteur* à concrétiser leur théorie. L'envoi de l'Ecole française de Rome faisait déplorer à Léon Halévy la routine qui réglait le choix des sujets, tirés toujours de l'histoire gréco-romaine, donc peu capables d'intéresser la génération présente. A cette occasion, l'ex-collaborateur de Saint-Simon exprimait le regret que ces jeunes artistes gaspillassent ainsi leur talent en pure perte, et qu'ils ne donnassent pas à leur maîtrise technique « un emploi plus utile à la société ». Et, reprenant les idées de son maître, il montrait la cause de cette impuissance dans le manque d'une « impulsion forte », d'une « direction franche », du « mouvement de marche qui s'est emparé des beaux-arts à toutes les époques où ils sont devenus jouissances sociales, où, dominés eux-mêmes par la puissance d'une idée générale, ils ont secondé la marche de l'esprit humain et mérité la gloire par l'utilité » (5).

Mais une ode d'Alexandre Soumet « *A Paul Riquet, auteur du*

---

(2) *Producteur*, vol. I, p. 524.

(3) M. Senty, article de critique littéraire *Producteur II*, p. 273.

(4) Cf. l'article d'Adolphe Garnier, Le salon des industriels, *Producteur*, t. I, p. 507-524.

(5) Bulletin littéraire par Léon Halévy ; Première lettre au Directeur ; *Producteur I*, p. 129.

Canal du Languedoc, était saluée comme l'heureux présage d'une ère nouvelle où les beaux-arts soutiendraient l'enthousiasme des peuples pour les travaux pacifiques, pour les génies bienfaisants et créateurs, la haine de la violence, le mépris de l'oisiveté, l'aversion pour les arts destructeurs » (6). Et en rendant compte d'une fête où l'entrain avait manqué, un autre collaborateur du *Producteur* exprimait l'espoir que, sous peu, les grands bienfaiteurs de l'humanité, un Newton, un Franklin, un Paul Riquet ou un Watt seraient les héros de solennités qu'animeraient une foi commune (7).

Si les beaux-arts vivent à l'écart, se contentant trop souvent « d'alimenter les loisirs de trente ou quarante oisifs », et si leurs produits ne sont que « des confidences faites à l'esprit de coterie par la médiocrité » ; si d'autre part, les esprits progressifs manquent parfois des moyens d'expression nécessaires pour toucher la masse du public, c'est qu'il y a inadaptation de l'activité humaine à ses fins véritables, à cause de la diversité des opinions et de l'instabilité de la morale sociale. Mais, lorsque la morale sera définitivement constituée, nous assurent ces positivistes fervents, « le peintre, le musicien, le poète qui sera parvenu à l'entier développement de ses facultés de sentir possèdera d'une manière aussi certaine la puissance de plaire et d'émouvoir qu'un mathématicien possède maintenant celle de résoudre un problème de géométrie, ou un chimiste de décomposer un corps quelconque... Il n'y aura plus alors dans les beaux-arts, ni en politique, de provisoire, ni de crise, parce que la morale aura pris enfin le caractère réclamé impérieusement pour elle par l'état actuel de l'esprit humain et sera devenue une science comme la physique (8). »

Oui, c'était à un art *social* que Senty, Garnier, Halévy et Cerclet appelaient les artistes, lorsqu'ils les invitaient à unir leurs efforts à ceux des savants et des industriels pour dégager, des lignes confuses encore où il s'esquissait, l'idéal moral de la société moderne ; mais à un art social sensiblement différent de la conception qui s'affirma bientôt. Il fallait, selon eux, que l'art se rationalisât pour se conformer à la destinée sociale qui s'ouvrait devant lui, où il pouvait trouver une gloire et un succès nouveaux. « Nous dirons aux artistes, — écrivait Cerclet dans l'introduction du premier numéro — : La société devient de plus en plus positive ; le règne exclusif de l'imagination est passé ; si l'homme est aussi avide que jamais des jouissances que les arts procurent, il exige que sa raison trouve également sa part dans ces jouissances. »

---

(6) *Poducteur I*, Bulletin littéraire ; Deuxième lettre au Directeur, p. 179.
(7) *Producteur II*, Des fêtes du Carnaval par A. Garnier.
(8) *Producteur I*, article de Léon Halévy à propos d'une pièce de Népomucène Lemercier : *Les martyrs de Souli*.

En vérité, il faut reconnaître que ces premiers disciples de Saint-Simon, restés à un moment intermédiaire de la pensée saint-simonienne, se défendaient bien de réduire les beaux-arts « à chanter la machine à vapeur et le métier à tisser » (9). Cependant, ils voyaient dans l'industrie « la principale base du nouvel ordre social » et ils ne proposaient guère d'autre but aux artistes que d'aider l'expansion industrielle (10), en mettant docilement au service de la politique du *Producteur* leurs moyens propres de vulgarisation.

Mais, à côté de cette conception positiviste et utilitaire de l'art, commença à se faire jour, de loin en loin d'abord, puis à s'affirmer avec plus d'insistance lorsque Cerclet et quelques autres se retirèrent du comité de rédaction, le sentimentalisme esthétique qui vint fusionner avec l'utilitarisme primitif pour donner à la doctrine saint-simonienne son second aspect.

Dès qu'Enfantin et Buchez eurent assumé, en mai 1826, la direction du *Producteur*, ils y firent entendre des formules qui, désormais, devinrent familières aux lecteurs des publications saint-simoniennes. L'article d'introduction de cette deuxième série (11) définissait déjà les Beaux-Arts, *l'expression vive des sentiments moraux,* et après avoir affirmé que l'art pouvait « contribuer puissamment à resserrer le lien social », les nouveaux directeurs du Producteur conviaient, à leur tour, les artistes non plus seulement à remplir une fonction sociale, mais à accomplir « leur noble mission » : « Puisant... leur poétique enthousiasme dans l'avenir brillant de l'humanité, ils le révéleront à une génération active, qui, fatiguée d'un passé vieilli, leur demande des espérances et non des regrets. »

Mission — révélation — voilà des mots indicateurs d'une foi différente ; et bientôt, en un long article philosophique (12), Buchez allait exprimer plus explicitement comment les nouveaux Saint-Simoniens comprenaient le rôle apostolique de l'artiste, et les raisons de leur espoir en son intervention bienfaisante pour le progrès social. Et, comme pour opposer leur conception nouvelle à celle qui avait été exposée maintes fois par leurs anciens collaborateurs, il écrivait : « Il n'est point exact de dire que les littérateurs et les artistes doivent se borner à bien exprimer

---

(9) Réponse de A. Cerclet, rédacteur général du *Producteur* (*Producteur* du 10 décembre 1825) à l'article de Benjamin Constant publié par le *Journal du Commerce* du 7 décembre 1825.

(10) Cf. un article de critique littéraire de Senty (*Producteur II*, p. 273) où il est dit notamment, p. 275 : « Il me semble qu'il serait beau pour un jeune poète qui comprendrait notre époque de se mettre à la tête du mouvement industriel et d'en populariser les idées ».

(11) Le *Producteur*, hebdomadaire jusqu'alors, devint mensuel en mai 1826. Cet article, qui donnait le programme de la nouvelle direction, fut rédigé par Enfantin, d'après une note marginale du livre I des Archives, p. 52. Ce fut, selon le mot d'Enfantin, leur « premier credo ». (Arsenal, dossier 7643.)

(12) Buchez, Quelques réflexions sur la littérature et les beaux-arts, *Producteur IV*, pp. 189 et 319.

les sentiments de leur époque ; c'est un rôle subalterne qui peut convenir aux âmes faibles et sans énergie, aux imaginations dépourvues d'audace ; mais il ne doit point être celui du génie. Sentir le mal de son époque et l'exprimer, concevoir l'avenir, découvrir par inspiration ce que les sciences apprennent, et montrer au grand nombre cette voie de bonheur et d'immortalité, voilà ce qui appartient aux grands talents. Le génie des beaux-arts n'est point un génie vulgaire ; ce n'est point un esclave destiné à suivre pas à pas la société ; il lui appartient de s'élancer devant elle, pour lui servir de guide ; c'est à lui de marcher et c'est à elle de suivre (13). » Et plus loin : « Attaquer ce qui tombe, hâter la chute de ce qui doit périr, et élever tout ce qui grandit par la science et le travail, voilà la tâche des beaux-arts (14). » Le secret de la puissance des beaux-arts est dans leur origine : « Ils sont les créations des sentiments passionnés, c'est-à-dire de ce qu'il y a de moins individuel dans l'homme », affirmait déjà Buchez qui ébauchait ainsi la théorie développée depuis avec ampleur par l'école saint-simonienne ; et pour concrétiser cette pensée il ajoutait : « Ceux-ci (la littérature et les beaux-arts) ne sont, en quelque sorte, que le langage par lequel l'homme produit au dehors et communique à ses semblables les inspirations qu'il sent en lui ; ce sont des peintures frappantes de vérité, par lesquelles il leur fait partager toutes ces impulsions instinctives d'audace et de terreur, d'amour et de pitié, de désespoir et de haine, qu'il a reçues de la nature pour se conserver et pour vivre en société (15). »

Dans ces passages, nous voyons se préciser peu à peu l'idée esquissée déjà par Saint-Simon dans le *Nouveau Christianisme* lorsqu'il y donnait au sentiment sympathique une action primordiale pour la direction de la société ; l'artiste, dont la sensibilité est particulièrement vive, est élu par Buchez guide de l'humanité vers cet âge d'or entrevu par Saint-Simon dans l'avenir, et vers lequel, par manque d'amour, elle s'achemine avec trop de lenteur.

Ainsi l'évolution générale du saint-simonisme entraînait la théorie sociale de l'art qu'on y professait vers un mysticisme esthétique curieusement mitigé d'utilitarisme. Nous allons trouver, bientôt, cette théorie, spéciale à l'école saint-simonienne, sous sa forme arrêtée, dogmatique pourrait-on dire, dans les ouvrages de maturité du saint-simonisme, ceux de la grande période de propagande qui s'étend de 1828 à 1833.

L'association des premiers disciples de Saint-Simon, qui formaient d'ailleurs un groupement assez peu homogène, s'était démembrée rapidement. A la fin de 1826, le *Producteur*, resté

---

(13) *Op. cit.*, p. 204.
(14) *Op. cit.*, p. 209.
(15) *Op. cit.*, p. 190.

aux mains des véritables disciples de Saint-Simon, selon leur propre jugement, c'est-à-dire des disciples du *Nouveau Christianisme,* se tut bientôt. Mais la période de silence, de deux années, qui suivit, fut une période de méditation active, durant laquelle s'élabora la doctrine qui allait être enseignée ensuite avec éclat. Les « sentimentalistes » qui demeuraient maîtres de la route, après avoir semé le long du chemin fait les positivistes impénitents — ceux que dans son langage aux images risquées Enfantin dénommait avec le dédain intransigeant d'un grand Pontife « les eunuques du Saint-Simonisme » et dont Michel Chevalier allait écrire avec assurance, dans le *Globe,* qu'ils n'avaient « pas pu suivre » la marche progressive de la doctrine —, ces purs Saint-Simoniens édifièrent en commun, non sans de laborieuses discussions (16), le monument doctrinal, systématiquement lié, dont la théorie de l'art est une aile importante.

Cette doctrine définitive ne contient nul élément vraiment nouveau, mais les matériaux disparates qui ont servi à sa construction y sont mieux assemblés ; la forme en est arrêtée, et c'est bien un même dogme que nous trouvons commenté dans l'*Exposition de la doctrine saint-simonienne* qui fut donnée oralement entre 1828 et 1830, puis éditée dans l'*Appel aux Artistes* dû à Barrault, dans les *Prédications* sur l'art, et dans les nombreux articles de critique artistique ou littéraire du *Globe* saint-simonien.

§ 2. — *Forme définitive de la théorie esthétique saint-simonienne*

Conception sentimentale de la mission sociale de l'Art.

Dans l'introduction à *l'Exposition de la doctrine saint-simonienne,* Enfantin rangeait parmi les motifs qui avaient déterminé les disciples de Saint-Simon à reprendre l'enseignement commencé dans le *Producteur* le besoin de compléter une étude qui n'avait embrassé « que les séries historiques relatives aux faits industriels et scientifiques » (17), et qui devait s'étendre dorénavant « aux phénomènes de la vie sentimentale de l'homme » (18) ; car « le calcul ou le raisonnement n'est pas le seul mobile des actes humains ; nous agissons par suite de *sympathies* que les beaux-arts excitent et favorisent ; nous sommes raisonneurs, mais aussi passionnés (19). »

S'il eût achevé ici d'exprimer sa pensée, il eût ajouté que la noblesse de l'homme tenait principalement à l'exercice de ses

(16) La correspondance de l'époque nous y fait assister, et nous y voyons Enfantin imposer peu à peu son opinion propre avec une persévérance insinuante.

(17) *Exposition de la doctrine saint-simonienne,* éd. Bouglé et Halévy, p. 84.

(18) *Id.,* p. 85.

(19) *Id.,* p. 87.

facultés affectives. A l'époque du *Producteur,* et alors que lui et ses collaborateurs s'adonnaient surtout à des études techniques d'économie politique, il écrivait à un de ses correspondants qui avait critiqué ses tendances prosélytiques : « ...Dans un pareil acte (20) on sent plus qu'on ne raisonne. Mais, mon cher ami, l'homme est aussi bien fait pour sentir que pour raisonner... Je m'occupe de l'avenir, je le *sens.* Je me passionne pour lui, je ne dirai pas comme une bête, au contraire comme un homme ; car je crois que c'est ce qui nous distingue le plus de la bête. »

Et sous son influence, Bazard essayait de démontrer dès la première année de l'*Exposition* (21) que le sort de la société était entre les mains non pas tant de ceux qui raisonnent que de ceux qui sentent et qui aiment, et qui ont la puissance de faire sentir et aimer les autres. Car « pour que l'individu consente à se renfermer dans le cercle qui lui est tracé, il ne suffit pas que le but de la société et les moyens de l'atteindre lui soient connus ; il faut que ce but, ces moyens soient pour lui des objets d'amour et de désir. Or, les savants peuvent bien, sans doute, constater ce phénomène, et dire en conséquence ce qu'il faut aimer pour ne pas contrarier la marche de la civilisation telle qu'elle est indiquée par l'enchaînement des faits historiques ; mais ils sont incapables de produire les sentiments dont ils reconnaissent la nécessité. Cette mission appartient à une autre classe d'hommes, à ceux que la nature a doués particulièrement de la capacité sympathique (22). »

De cette affirmation a priori, les Saint-Simoniens ont voulu donner une démonstration. Au moyen de la méthode historico-philosophique qu'ils ont maniée avec une hardiesse particulière, ils ont cherché des preuves au jugement qu'ils désiraient légitimer. L'orateur poursuivait : « Pour se convaincre de ce qui précède, il suffit d'examiner par quels hommes, par quels moyens ont toujours été déterminés les volontés et les actes sociaux. On trouvera que dans tous les temps, dans tous les lieux, la direction de la société a appartenu aux hommes qui parlaient au *cœur* ; que les raisonnements, le syllogisme, n'en ont jamais été que des moyens secondaires et médiats, et que la société, enfin, n'a jamais été entraînée directement que par les diverses formes de l'expression *sentimentale.* Ces formes, sous le nom de *culte* aux époques organiques, ou de *beaux-arts* aux époques critiques, ont toujours pour résultat d'exciter des désirs conformes au but que la Société doit se proposer d'atteindre et de provoquer ainsi les actes nécessaires à son progrès (23). »

L'analyse du rôle des beaux-arts dans l'histoire de l'humanité, ébauchée seulement dans l'Exposition, fut reprise systématique-

---

(20) L'apostolat pour un système d'idée.
(21) Dixième séance.
(22) *Exposition de la doctrine saint-simonienne,* 1re année, p. 343-344.
(23) *Exposition de la doctrine saint-simonienne,* p. 344-345.

ment avec ampleur dans un travail consacré particulièrement à ce sujet et confié à la plume éloquente de Barrault. Et nous pouvons très légitimement considérer cette œuvre comme la meilleure expression des idées de l'école, car les Pères de la nouvelle église ont maintes fois exprimé leur satisfaction à son sujet. « C'est un morceau superbe » écrivait Enfantin à l'un des disciples du Midi, Rességuier ; et un autre jour, annonçant l'impression prochaine de cette étude il ajoutait : « Cela fera certainement la meilleure brochure que la doctrine ait encore publiée ; nous en avons été ravis (24). »

Dans ce travail d'apologétique saint-simonienne autant que de critique artistique, l'ancien professeur de rhétorique de Sorrèze, survolant audacieusement les siècles, s'efforçait de prouver que les deux grandes époques dites organiques par les Saint-Simoniens, parce que toute l'activité humaine y était commandée par une tendance générale, furent aussi les époques de plus grande splendeur pour les arts, celles où ils exercèrent la plus haute puissance sociale. Prenant l'architecture pour premier objet d'examen, il montrait comment les temples aux proportions colossales de l'antiquité païenne étaient les signes manifestes de l'admiration des anciens pour la force physique, de leur culte pour le dieu-matière ; tandis que les églises gothiques dont les voûtes élancées « semblent emporter jusqu'au ciel nos regards, nos vœux et nos espérances », où règne une demi-obscurité mystérieuse et favorable au recueillement, étaient les symboles magnifiques de la croyance des chrétiens dans le Dieu-esprit dont le royaume n'est pas de ce monde. Ainsi, par les sens, ces monuments imposaient aux foules les conceptions religieuses du temps. Et la comparaison de l'épopée guerrière d'Homère avec « l'odyssée pieuse à travers les trois régions d'un monde... agrandi et sanctifié par le catholicisme » qu'écrivit le Dante, lui semblait apporter une confirmation à ses remarques premières sur la portée sociale des œuvres produites par les âges organiques ; car aucun auteur ne fit naître des émotions aussi vives et aussi prolongées que ces deux chantres du paganisme et du christianisme qui en personnifièrent l'idéal.

Cependant une difficulté s'élevait devant l'interprétation systématique du philosphe saint-simonien : les époques critiques, si dédaignées des disciples de Saint-Simon, comptaient précisément les siècles les plus brillants par la renommée : allait-on estimer à rien l'œuvre de Virgile et de ses contemporains, celle des artistes de la Renaissance, celle des grands tragiques du dix-septième siècle ?

Non pas, car c'est bien par les arts qu'en ces époques de crise se perpétue la vie morale de l'humanité. Le culte de la nature

(24) Lettres d'Enfantin à Rességuier, 4 nov. et fin décembre 1829, *Archives saint-simoniennes*, vol. I et II.

inspira l'œuvre de Virgile qui fut ainsi le dernier produit de l'âge organique précédent ; Michel-Ange, Raphaël concrétisent dans leurs œuvres l'idéalisme chrétien du Dante, de même que le culte de la femme, rachetée, élevée en dignité par le christianisme, anime encore les chefs-d'œuvre tragiques de Corneille, de Racine, même de Voltaire. L'épopée fut, par excellence, la forme poétique des âges organiques parce que c'est une forme essentiellement populaire, capable d'émouvoir tous les esprits et de les unir dans un même sentiment. Elle est remplacée aux époques critiques par le drame, la forme littéraire la plus capable d'entretenir alors artificiellement une communauté de pensées.

Mais, si se perpétue par l'intermédiaire de l'art ce qu'il y eut de meilleur dans l'idéal d'une époque disparue, par son entremise se propagent aussi les premiers germes d'un idéal nouveau. Tandis qu'aux époques organiques l'art devient le culte, et le poète le prêtre du culte établi, aux époques critiques le poète demeure l'unique interprète de l'idéal social ; il est vraiment alors le guide de l'humanité à laquelle il communique la foi qui l'anime et qu'il achemine vers de nouveaux progrès. Il est le maître qui enseigne au vulgaire les vérités nouvelles, éléments de la foi commune à l'âge organique suivant.

Or, pour cette œuvre d'éducation, il n'est pas d'instrument meilleur encore que le drame. Le drame, qui apparaissait d'abord comme une forme dégradée de l'épopée destinée à transmettre les derniers reflets d'une foi expirante, doit nous apparaître, alors, manié par l'artiste annonciateur de l'avenir, comme le prélude des cérémonies cultuelles de la foi naissante. Car en un temps de scepticisme et d'inorganisation, où les croyances s'éparpillent, où l'anarchie des sentiments comme des pensées facilite le triomphe de l'égoïsme, où l'individu vit en lui et pour lui, le théâtre est le seul lieu où l'artiste puisse faire surgir pour une durée plus ou moins brève une émotion commune, lueur première d'une foi commune.

« La scène n'est pas purement un jeu frivole, plus ou moins moral ou plus ou moins indécent, c'est une sorte de chaire du haut de laquelle on répand les sympathies et les antipathies progressives, et on remue, afin qu'elles ne sommeillent pas, les passions généreuses », écrivait un des apôtres saint-simoniens dans le *Globe*. Aussi lorsque les ordonnances d'un ministre de Louis-Philippe, Montalivet, cherchèrent à restreindre la liberté du théâtre et à placer plus directement la scène française sous le contrôle des autorités publiques, les Saint-Simoniens — qui affectaient habituellement de se désintéresser des luttes politiques actuelles pour réserver toute leur attention à une réorganisation profonde de l'état social —, protestèrent vigoureusement contre ces menées qui prenaient, à leurs yeux, la gravité d'une immixtion du temporel dans le domaine du spirituel.

« Parmi les régulateurs de l'opinion publique, ...les principaux se pressent dans deux chaires très inégales du haut desquelles ils exercent une sorte de sacerdoce, celle du journalisme... et celle du théâtre... ; il n'est aucune autorité... qui puisse prétendre, à bon droit, rendre justiciable d'elle et la presse, et la scène : car en pareille situation le progrès ne saurait arriver aux peuples que par la voie de la scène et de la presse, et il faut, à tout prix, qu'ils soient initiés au progrès (25). »

Pour cette initiation, les Saint-Simoniens comptaient donc sur les artistes, car la loi d'évolution progressive des sociétés, que l'histoire leur avait révélée, devait continuer à jouer dans l'avenir. A l'exemple d'Homère et du Dante, des artistes sauraient encore soutenir de leur chant l'enthousiasme des peuples. « Lorsqu'il apparaîtra cet homme inspiré, il prêchera l'association et elle aura lieu, il appellera la déconsidération sur les hommes inutiles à la Société et la déconsidération s'attachera aux oisifs ; il réveillera la sympathie, et sa parole aura une autorité puissante parce qu'elle ne sera que l'expression passionnée des désirs de toute la masse. Il sera l'instrument de la providence qui se révèle à certaines époques d'une manière miraculeuse, et qui sait alors courber toutes les volontés, commander tous les sacrifices (26). »

Mais ce génie dominateur tardait à paraître, et dans son attente les arts restaient livrés à la dispersion dont souffraient les sciences, l'industrie et toute l'activité humaine. Et après avoir analysé le passé des Beaux-Arts à la lumière de la doctrine saint-simonienne, c'était guidés par les mêmes idées générales que les Saint-Simoniens en critiquaient le présent et en prédisaient l'avenir.

L'art qui s'offrait à leur examen non plus abstraitement, mais dans la réalité concrète de ses productions diverses, traversait assurément une période de crise. Le début du XIX[e] siècle fut une période de renouvellement ; sur le terrain des beaux-arts comme sur le terrain politique il y avait bataille de partis. L'enseignement saint-simonien s'ouvrait en pleine dispute entre classiques et romantiques ; or, tandis que les seconds se montraient révolutionnaires en matière de technique artistique, c'était parmi les premiers, partisans des vieilles disciplines, que se faisaient jour les idées politiques les plus avancées. Et le *Producteur* avait applaudi aux efforts de propagande démocratique de ces conservateurs en matière de procédés techniques (27).

(25) *Globe* du 26 janvier 1821 : Loi sur le théâtre.
(26) Lettre de J. Péreire à Reséguier, 28 juillet 1828 (*Archives saint-simoniennes*, vol. I, dossier 7643.
(27) Voir l'article de Léon Halévy au sujet des *Martyrs de Souli ou l'Epire moderne*, de Népomucène Lemercier.

Mais l'école saint-simonienne de 1830 abandonna cette attitude ; si elle évita de s'engager en une bataille dont le sujet lui apparaissait comme extrêmement futile, — joutes et escarmouches d'amateurs oisifs que ces débats sur certains accidents de style — il est bien certain que toute sa sympathie se porta vers la jeune école romantique dont la richesse passionnelle était faite pour lui plaire.

Et cependant, combien les artistes qui la représentaient étaient loin encore de réaliser l'idéal artistique des Saint-Simoniens ! Ce qui frappait le plus les pères de l'église nouvelle lorsqu'ils jetaient autour d'eux le regard qu'ils avaient promené longuement sur la suite des siècles pour replacer le temps présent dans le tableau des époques historiques, c'était l'éparpillement des efforts, le morcellement extrême des productions. « La littérature est un carrefour » s'écriaient-ils et partout c'est le « sauve qui peut général ». Nulle époque, grâce à cet individualisme à outrance, ne méritait mieux la dénomination d'âge critique. Aucune idée générale ne guidant les talents, ils se gaspillaient en des tâches médiocres.

En l'absence des sentiments religieux, l'architecture était « réduite à décorer des maisons particulières » ; les seuls temples qu'elle élevait encore étaient « des temples à l'égoïsme » (28). La peinture, pour laquelle tout symbolisme profond était perdu, se maintenait dans la représentation d'un passé indifférent à tous les esprits (29), ou amusait l'œil par le jeu chatoyant des couleurs, par la reproduction des figures fantastiques et hardies conçues par l'imagination romantique (30). Signe des temps, son triomphe, comme celui de la sculpture, était le portrait ; « partout la société s'efface devant l'individu (31). » La musique elle-même, art éminemment social, cherchait trop souvent à faire briller surtout le talent de l'exécutant. Partout la technique l'emportait sur la pensée, la forme sur le fond.

Quant à la poésie, confinée dans l'expression des passions individuelles, elle avait abandonné les chants capables de faire tressaillir une foule entière comme avait su en trouver Homère ou le Dante, pour la satire (32) ou l'élégie (33), composition par excellence des époques irréligieuses. Ainsi, au lieu d'unir les hommes, la poésie moderne « les pousse à la solitude ; au lieu d'offrir un but à leur activité, elle les plonge dans la rêverie et le découragement ». Le suicide, voilà l'acte héroïque qu'inspire cette littérature de désespérés ; « le suicide, seul dévouement

---

(28) Voir le *Globe*, 12 mars. Article littéraire à propos de *Plick et Plock* d'Eugène Sue.

(29) Ecole d'Ingres.

(30) Ecole romantique, Delacroix et ses élèves.

(31) Pour cette critique voir Barrault, *Du présent et de l'avenir des beaux-arts*, p. 49 et sq.

(32) Auguste Barbier alors dans toute sa gloire de son brusque succès.

(33) Les lyriques, tels Lamartine, Victor Hugo, Byron.

possible dans les époques critiques, où l'homme ne peut plus s'immoler qu'à ses propres penchants, à ses propres passions, où il est à la fois la victime et le Dieu unique (34). » Mais, interprètes des peines propres aux âmes oisives, Byron, Chateaubriand, Lamartine ont trahi par leurs chants la cause des souffrances morales qui les tourmentent : « ils nous ont révélé ce désespoir né de la satiété, de l'ennui, des angoisses, de l'incertitude, de l'absence de croyance et de destination sociale (35). »

Et si, dans ce scepticisme et cet égoïsme universel, apparaît, de loin en loin, un élément d'union, c'est pour la destruction que se fait momentanément l'accord des âmes. Le seul chant populaire est La *Marseillaise*. « Aux armes citoyens », voilà le cri de ralliement du peuple qui souffre et à qui personne ne sait enseigner l'amour (36). »

Le peuple souffre ; l'humanité aspire à une vie nouvelle, et pendant ce temps que font les artistes qui devraient la conduire à de nouveaux horizons ? Les uns, « ressaisissant la lyre chrétienne.., tentent de ranimer l'enthousiasme religieux » (37), mais la foi chrétienne est morte dans l'âme de la foule, et ces chants n'éveillent plus d'échos. D'autres, en proie à un décourageant scepticisme, chantent leurs petites douleurs individuelles et « s'abandonnent en blasphémant à une amère mélancolie » (38). D'autres encore « agitent en de longues querelles s'il faut prendre pour modèle Racine ou Shakespeare, s'enfermer dans l'idolâtrie du siècle de Louis XIV ou rétrograder jusqu'au moyen-âge ». Qu'était-ce que toute cette vaine production pour nos apôtres, sinon les évolutions gracieuses d'amateurs patinant avec insouciance sur la mince couche de glace polie qui recouvre le fond du fleuve aux eaux mouvantes ? Ce fleuve, dont les isolaient tous leurs petits intérêts particuliers, c'était celui de la vie sociale dont les eaux profondes devraient les emporter dans son cours. Le sort du peuple, « l'ardent souci de sa moralité et de son bien-être, la sourde évolution de l'humanité et le travail d'une vaste émancipation définitive, l'industrie et la science religieusement unies dans un art nouveau », voilà les

---

(34) Barrault, *op. cit.*, p. 47.

(35) *Globe*, 26 mars 1831. Article de critique littéraire. A propos de *De Caprice* par Eugène Chapuis.

(36) Sur cette union pour la destruction, mal d'une époque critique, symbolisée par *La Marseillaise*, le seul chant qu'on offre au peuple, voyez Barrault, prédication sur l'art, *Recueil de prédications*, vol. I, p. 494 ; et le *Globe*, 28 juillet 1830. Fêtes officielles. Rapprocher ces idées saint-simoniennes de celles de Flora Tristan ; elle aussi voulait donner au peuple un chant d'union qui fût un chant d'amour ; à Lamartine, à Béranger, aux ouvriers poètes, elle demanda une *Marseillaise de la Paix*, et ouvrit un concours pour la composition de ce chant qui devait être celui des unions ouvrières. Cf. à ce sujet J.-L. Puech, *Flora Tristan, sa vie, son œuvre*, p. 156.

(37) Chateaubriand, Lamartine, les premières poésies d'Hugo.

(38) Byron, Vigny. Voyez aussi sur Byron, *Du présent et de l'avenir des beaux-arts*, p. 46-47 ; et sur le pessimisme de Vigny, *Le Globe*, 9 mai 1830.

problèmes et les intérêts dignes d'occuper leur attention et d'inspirer leur talent (39).

Cependant, les Saint-Simoniens ne désespéraient pas d'être entendus quelque jour de ce monde des artistes en apparence si frivole. C'est vers eux toujours que se tournait leur confiance entêtée, c'est en eux qu'ils espéraient pour « propager d'une manière puissante leurs idées, pour en assurer le succès et la lente impatronisation dans le monde ». Non pas, — ils s'en sont maintes fois défendus — qu'ils aient voulu les louer à leur service. Mais ils avaient confiance que, les premiers, ils sauraient apercevoir la lumière nouvelle qu'avec Saint-Simon ils leur désignaient : « L'artiste n'est pas ce faible oiseau qui répète dans sa cage les airs que lui apprend son maître, mais dans son libre essor il plane au-dessus de la terre, et, voisin du ciel, c'est de là qu'il fait entendre sa voix inspirée et souvent prophétique ; la foudre n'en doit plus redescendre avec lui, mais un feu pur, pacifique, sacré, capable d'embraser tous les cœurs ! L'artiste seul, en un mot, par la puissance de cette sympathie qui lui fait embrasser Dieu et la société est digne de diriger l'humanité ! » Et, concluant avec les artistes un pacte d'alliance, le prédicateur saint-simonien ajoutait : « Aussi tendons-nous loyalement la main aux artistes comme à nos alliés naturels ; et, lorsque, par des moyens scientifiques, par des calculs rigoureux, nous annonçons qu'un nouveau monde est là, vers lequel il faut enfin se diriger au lieu de louvoyer avec une éternelle timidité, eux n'ont-ils point dans leur cœur d'invincibles pressentiments, ne sentent-ils pas les parfums de la terre prochaine, n'ont-il point de chants pour ranimer la tiédeur, pour enflammer le courage, pour nous exciter enfin à déployer toutes nos voiles dans l'espoir d'atteindre ce but glorieux ? »

C'était là, pensaient les Saint-Simoniens, une alliance naturelle : « Nous le prédisons hardiment, tout véritable artiste se ralliera à nous ; il viendra à nous, comme nous irons à lui, car nous ne lui disons rien qu'il ne se soit dit à lui-même..., mais ces inspirations vagues et confuses de sa sensibilité, nous les éclairerons, nous les fortifierons par notre doctrine ; à ces révélations obscures, passagères de son âme, nous prêterons une lumière plus vive, plus durable et qu'à l'instant même il réfléchira avec un magique éclat (40). »

Et regardant autour d'eux s'ils ne voyaient pas un signe de prédestination sur des fronts couronnés déjà par des succès ar-

---

(39) *Globe* du 10 mars 1831 : Les beaux-arts à l'époque actuelle.

(40) Barrault, *Du présent et de l'avenir des beaux-arts*, pp. 55-57.

Pour attirer plus certainement les artistes, un enseignement spécial, adapté à leur mentalité particulière fut organisé en 1831. Il avait lieu deux fois par semaine, et était confié à un jeune architecte, Henry.

tistiques, les Saint-Simoniens crurent découvrir parfois en quelques artistes contemporains « les précurseurs de l'art » tel qu'ils l'annonçaient pour l'avenir (41).

Chose remarquable, c'est le romantisme, défini alors par Victor Hugo « le libéralisme en littérature » (42) — le libéralisme en horreur aux Saint-Simoniens — qui les attira le plus fortement.

La conception de l'art moralisateur et social, qu'ils prêchaient eux-mêmes, se dressait, cependant, en pleine opposition en face des théories esthétiques de la jeune école littéraire. L'art pour l'art, non formulé encore en un code avoué et complet, circulait incognito, selon le mot d'Hippolyte Fortoul (43) « dans quelques préfaces décevantes » ; il était placé, toujours selon la même critique, « sous le patronage spécial de Victor Hugo ». La préface des Odes et Ballades (1824), celle des Orientales surtout (janvier 1829) contenaient l'essentiel des revendications de l'art libre. Victor Hugo venait d'y proclamer avec une assurance toute juvénile, et fort dédaigneuse du public, que « l'art n'avait pas de compte à rendre », qu'il n'avait que faire « de lisières, de menottes et de baillon » — que le poète devait pouvoir aller où il veut, « en faisant ce qu'il lui plaît », que « c'était sa loi », qu'il était libre de croire « à Dieu ou aux dieux, à Pluton ou à Satan... ou à rien » — qu'il n'avait donc aucune explication à donner sur l'origine de son œuvre ou sur son opportunité, qu'à la question : A quoi rime l'Orient ? Il répondait : « Qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui avait pris d'une façon assez ridicule, l'été passé, en allant voir coucher le soleil. » La préface de Cromwell exprimait encore des opinions qui étaient bien loin de s'accorder avec la conception du théâtre éducatif proférée maintes fois par les Saint-Simoniens. L'art, disait Victor Hugo, doit s'étudier à y « reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères ». Et il affirmait une fois de plus « la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles » et son habitude à lui, artiste, de suivre à tout hasard ce qu'il prenait pour son inspiration et « de fuir avant tout le dogmatisme dans les arts ». Parlant de ceux qui se condamnent à toujours prouver quelque chose, il ajoutait : « L'œuvre artificielle de ces hommes-là n'existe pas pour l'art. C'est une théorie, non une poésie. »

Sur bien des points, il y avait donc désaccord d'idées entre Saint-Simoniens et romantiques, et l'on comprend mal, tout d'abord, l'attrait exercé sur les disciples de Saint-Simon par les jeunes partisans de l'art pur, et l'insistance toute particulière

---

(41) BARRAULT, *Du présent et de l'avenir des beaux-arts*, pp. 55-57.

(42) BARRAULT, Prédication sur l'Art, *Recueil de Prédications saint-simoniennes I.* Ce mot de Victor Hugo est emprunté à la préface d'*Hernani* (1830).

(43) *Revue encyclopédique*, juillet 1833. Voir, au sujet de l'art libre et de ses débuts dans l'école romantique vers 1830, la belle thèse de M. CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et tes premiers réalistes*, Paris, 1905.

avec laquelle leurs avances multipliées se portèrent vers Victor Hugo.

En réalité, les Saint-Simoniens avaient senti les similitudes profondes de tempérament qui les liaient, malgré d'apparentes contradictions, à ces individualistes insouciants des problèmes sociaux dont ils se préoccupaient si vivement. Le saint-simonisme fut un romantisme qui chemina en d'autres voies.

Disciples plus ou moins conscients de Rousseau, les uns et les autres faisaient bon marché du raisonnement, et c'était bien plutôt aux inspirations fécondes du sentiment, à la prévision spontanée de l'instinct qu'ils croyaient en commun. Si les Saint-Simoniens exaltaient l'artiste, c'était parce qu'ils le jugeaient plus intuitif que les autres hommes ; un sens divinatoire, inné, en fait le conducteur providentiel des masses plus insensibles, et même des savants moins vite avertis par leur intelligence que lui-même par son tact des évolutions nécessaires. — Les romantiques, de leur côté, ont cru à l'inspiration du poète, au don céleste. Aussi, Saint-Simoniens et romantiques étaient-ils persuadés que l'homme ne déchoit pas s'il agit par des voies extra-rationnelles. Au contraire, c'est lorsqu'il est guidé par la passion, pensaient-ils tous avec Enfantin, que l'homme se distingue le plus de la bête. Et les uns et les autres se faisaient gloire volontiers d'être traités de fous par le bon sens terre à terre du bourgeois.

Il y avait entre eux d'autres affinités certaines. Si certains artistes de l'école romantique, tel Lamartine, se complaisaient dans les harmonies de la vie intérieure, et se faisaient les chantres mélodieux du Dieu-esprit, d'autres, plus nombreux, et Victor Hugo à leur tête, aimaient à exprimer leur pensée sous des formes sensibles, colorées, sonores, à la matérialiser par l'image, à jouer avec le chatoiement de la lumière, et à faire briller dans leurs vers tout l'éclat du ciel d'Orient. Ils étaient les adorateurs du Dieu-matière, comme les Saint-Simoniens qui, eux aussi, subirent le prestige des belles formes et, après Byron et Hugo, l'attrait fantasmagorique du mystérieux Orient.

Les premiers semblaient aux Saint-Simoniens destinés à devenir les inspirateurs et les guides de ceux qui cherchent passionnément le vrai, des savants à l'austère labeur auxquels ils répèteraient avec un sens plus plein : « Heureux qui peut connaître... » ; tandis que les seconds seraient les poètes splendides du monde extérieur qui soutiendraient de leurs accents l'effort des travailleurs, producteurs du bien-être général. Ils seraient les promoteurs du progrès matériel. Synthèse superbe à réaliser que l'association de ces talents divers au sein du saint-simonisme capable de les absorber tous (44) !

---

(44) Voir *Globe*, 18 juillet 1830, Saint-Germain l'Auxerrois.

Il ne leur était pas antipathique, non plus, de voir certains romantiques, tel Hugo, se tourner vers le Moyen-Age avec intérêt. Assurément, c'était une erreur que de vouloir rajeunir l'art par un retour en arrière ; ressusciter l'art du Moyen-Age était « un effort tout aussi ridicule que de vouloir nous habiller avec les costumes de cet âge guerrier, nous en faire parler le langage et nous loger dans ce Paris sale et tortueux, amoureusement décrit par M. Victor Hugo. » Cependant ce « bizarre retour » vers un passé à jamais disparu était « l'expression d'un sentiment vrai, le besoin de l'harmonie entre les beaux-arts et les habitudes d'une époque ». Aimer le Moyen-Age, n'était-ce pas sentir, inconsciemment sans doute, la nécessité d'une coordination des activités humaines ? La sympathie pour une époque organique leur semblait un sentiment progressif.

Enfin, il n'était pas jusqu'au culte de la femme, culte mystique et sensuel à la fois, divination de la beauté et de l'amour — un culte romantique et saint-simonien par excellence — qui ne leur fût encore un lien. Certes les apôtres de la femme avaient éprouvé souvent un dépit extrême devant les débauches de passion faites par les romantiques au profit de leurs amours égoïstes. Des élans effrénés vers une idole particulière, des cris de mortelle douleur pour la perte d'une maîtresse alors que l'humanité tout entière s'offrait à leur amour, et déjà les femmes qu'il fallait sauver ! Ils semblent avoir ressenti devant cette profanation le scandale que nous éprouverions, en temps de disette, à voir un insensé vider dans la Seine les sacs de farine, dernière ressource de la cité. C'était la source de vie qu'ils voyaient dilapider sous leurs yeux, et voulaient capter, pour lui redonner sous leur direction sa destination providentielle. Cependant la source était là, abondante et vive, et toute l'impétuosité passionnelle dont faisaient preuve les poètes de la jeune école, la riche sensibilité qu'ils avaient gaspillée jusque-là en des amours individuelles, donnaient espoir aux Saint-Simoniens dans l'ardeur apostolique de leurs frères égarés, les jeunes artistes de 1830, lorsqu'ils auraient enfin compris le sens de l'amour universel dont la Femme est le vivant symbole.

Les Saint-Simoniens définissaient l'artiste ; celui qui *sent* le mieux, celui qui sait aimer. A cette définition, les romantiques ne sauraient-ils souscrire et, socialisant leur amour, devenir eux aussi les guides très aimants de l'humanité vers les terres bénies de l'Association ?

L'émancipation complète des femmes, l'affranchissement des classes laborieuses, l'extension de toutes les activités pacifiques, ART, *science, industrie* (trilogie que l'on prit l'habitude de typographier ainsi pour imposer, en quelque sorte, à l'esprit par l'intermédiaire de l'œil, le caractère dominateur du premier groupe), tels étaient les buts généraux proposés aux artistes qu'on invitait à la collaboration dans les termes les plus pres-

sants, les plus flatteurs. « Désormais, écrivait Barrault en terminant son appel, les beaux-arts sont le culte, et l'artiste le prêtre. »

L'artiste, le prêtre, deux mots presque synonymes dans le vocabulaire saint-simonien, presque interchangeables. « L'artiste, ou le prêtre, écrivait en 1829 Enfantin dans une *Note sur le prêtre* (45) où il en définissait précisément les fonctions, l'artiste ou le prêtre, c'est l'homme qui ramène toujours les autres hommes à l'unité sociale... La sympathie sociale, en d'autres termes *l'Amour* de Dieu, lui dicte seul ses actes et ses paroles. » Certains passages de l'*Exposition de la Doctrine saint-simonienne* essaient, il est vrai, de dissiper cette équivoque ; aux époques organiques les prêtres, directeurs de la société se superposent aux artistes, organisateurs du culte, chargés de réduire en symboles sensibles la vision abstraite du prêtre sur l'avenir social (46). Et c'est en ce sens que les Saint-Simoniens, dans l'Appel aux artistes, s'offraient à diriger ces derniers, et à préciser leurs inspirations. Cependant, la confusion subsista vaguement au fond des pensées, au profit des beaux-arts et du prestige de l'artiste dont la fonction sociale apparut comme une mission sacrée.

Cette conception flatteuse de l'artiste, prêtre et prophète de l'humanité, contribua assurément au succès relatif de l'apostolat saint-simonien dans le monde des arts, c'est-à-dire à gagner, sinon pour un grand nombre à la doctrine saint-simonienne, du moins à l'art social, certains des artistes de l'époque, et non des moindres.

---

(45) *Archives saint-simoniennes*, Vol. I, pp. 404-409 (dossier 7643).
(46) *Exposition de la Doctrine saint-simonienne*, 2e année, p. 125.

CHAPITRE III

LA PRATIQUE DE L'ART SOCIAL PAR L'ÉCOLE SAINT-SIMONIENNE

Les Saint-Simoniens se sont fréquemment défendus du ridicule de vouloir réaliser en petit, dans une société en miniature, leurs théories qui ne pouvaient s'appliquer qu'aux relations universelles des hommes. Leur ironie s'est exercée volontiers sur les « cantons d'essai » (1) qui, par leurs merveilleux résultats, devaient convertir en quelques jours l'humanité émerveillée.

Cependant, si toute idée porte en elle un acte en puissance, il en est pour qui cette réalisation est pour ainsi dire fatale ; ce sont celles qui s'insèrent dans tout un système de croyances auxquelles le cœur autant que la raison adhère. La théorie de l'art tenait une place de cette nature dans l'esprit de tous les Saint-Simoniens. Elle faisait partie de la foi saint-simonienne trop ardente au cœur des nouveaux apôtres pour ne pas devenir agissante.

Il y eut donc une heure où les théories se réalisèrent pour ainsi dire d'elles-mêmes ; ce fut en 1832, au moment où, sous la poussée croissante de l'exaltation sentimentale entretenue par Enfantin (2), l'école saint-simonienne se transforma en Eglise, où l'on ne se contenta plus de gagner des disciples par l'enseignement, où l'on voulut convertir le monde par l'apostolat. Après

---

(1) Réductions du phalanstère, préconisé par l'école sociétaire, qui se targuait de méthodes positives et voulait arriver de suite à la réalisation des conceptions sociales de Fourier.

(2) *Lettre d'Enfantin à Hoart et Bruneau*, 26 octobre 1832 : « Je le répète, il s'agit pour nous d'entrer dans la vie politique pratique... c'est par le *culte* et par le *nombre* que nous devons agir. Le costume et les chants portés par un grand nombre, voilà notre moyen d'action. Une partie de la famille aura donc pour mission de propager notre costume et nos chants, comme nous propagions autrefois nos idées ». (A. IV, p. 353, dossier 7646).

Et aussi *Lettre de Michel Chevalier à Humann à Naples*, 2 juillet 1832 : « Le fait dominant de notre vie actuelle, c'est la fondation de notre culte, c'est en un mot l'introduction large de l'art dans nos pratiques publiques et intimes; art du chant avant et après nos repas, du chant à nos travaux, du chant quand le père arrive en public dans la famille, des costumes simples et uniformes, des manœuvres faites avec aisance : tout cela est riche et puissant de propagation populaire et féminine. Les femmes, les artistes, le peuple, voilà ceux qui vont venir à nous maintenant. Les hommes raisonnables vont vivre sur notre passé. Les premiers savent aimer, les autres ne savent guère qu'estimer. On fait tout avec l'amour, on fait peu avec l'estime seule ». (A. IV, p. 376.)

avoir essayé de démontrer le saint-simonisme à l'intelligence de leur auditoire à la salle Taitbout, à l'Athénée, et dans les autres centres parisiens où s'étaient ouverts successivement des enseignements réguliers de la doctrine, les disciples de Saint-Simon voulaient à cette heure toucher les âmes, entraîner les cœurs. Selon l'expression d'Enfantin, les docteurs devenaient des apôtres.

Pour cette fin, les arts leur étaient d'autant plus nécessaires ; non pas l'art profane en ses genres individualistes tel qu'on le rencontre aux époques critiques, mais les formes sociales capables d'atteindre et d'émouvoir les foules. Et l'art oratoire fut le premier instrument de cet apostolat artistique. Les prédications de 1831 forment le prélude du culte nouveau.

Or, celui des orateurs saint-simoniens qui excella à soulever son auditoire, et à le faire frémir de ces émotions communes sur lesquelles on comptait tant pour la conversion des âmes (3), était précisément le théoricien de l'art social dont nous avons analysé déjà les œuvres, qui fut aussi l'un des principaux acteurs du drame religieux de Ménilmontant.

Barrault n'en était pas alors à ses débuts d'apostolat artistique. Depuis son enfance il rêvait d'exercer une action sur les âmes par la parole, et dans sa jeunesse il s'exaltait à cette idée (4) ; mais il en avait longtemps cherché la voie. A défaut de la chaire il avait utilisé tout d'abord la scène, et, en 1831, le Théâtre français jouait une de ses œuvres, en vers, la « Crainte de l'Opinion ». Tentative première d'action morale, dissimulée encore sous la forme profane d'un divertissement. Mais le lent déroulement des événements humains fit que cette œuvre, lorsqu'elle vint au jour, se trouva très en retard sur l'évolution intérieure de son auteur. Au moment des premières représentations, « le prêtre, le prophète, le prédicateur avait jeté le masque du théâtre pour revêtir la robe sacerdotale » ; déjà « le temple était debout » (5), et Barrault en formait un des fermes piliers.

Et bientôt, renonçant plus totalement à la vie profane, les

---

(3) Enfantin, le grand metteur en scène de ces représentations saint-simoniennes, écrivait à un disciple alors en province à propos de la prédication du dimanche précédent : « Bazard et moi sommes enchantés de Barault... votre frère a été sublime... sa parole a été tendre quoique brûlante, savante aussi et digne en tous points d'un de mes premiers enfants (allusion à son action personelle pour la conversion de Barrault au saint-simonisme). Rodrigue était en face de lui, dans la joie, Bazard et moi lui pressions les flancs. Deux fois l'auditoire a tressailli, Barrault le tenait en lui, il l'écrasait d'amour, d'intelligence et de force... » (*Lettre d'Enfantin à Duveyrier*, 7 juin 1830, A. II.

(4) Voir *Lettre à Rességuier*, 8 mars 1830, A. II (dossier 7644).

(5) Ces expressions sont de Barrault lui-même retraçant à un de ses condisciples sa vie intime, et analysant lui-même les circonstances psychologiques de sa conversion ; voir la *Lettre de Barrault à Rességuier*, 8 mars 1830, volume II des Archives (7644). Ajoutons qu'en 1831 Barrault se crut obligé d'excuser, auprès de son auditoire de fidèles, comme un manquement à son caractère sacerdotal, sa qualité d'auteur dramatique et d'expliquer que ce drame était accepté par l'administration du théâtre depuis quelque temps déjà et précédait sa conversion au saint-simonisme. Voir le *Globe* du 11 juillet : Prédication du 10 juillet.

nouveaux apôtres se retirèrent pour un noviciat préparatoire à leur mission, en une vaste demeure entourée de jardins, qui était la propriété de la famille Enfantin, à Ménilmontant. Alors dans ce petit Cénacle fermé commença à s'organiser le culte nouveau. Les cérémonies religieuses s'amplifièrent, coordonnant toutes les ressources artistiques dont les retraitants disposaient. A l'éloquence redondante, marquée de la boursouflure trop commune à cette époque, éloquence qui ne manquait pas cependant d'une certaine noblesse impressionnante, vinrent s'adjoindre bientôt la musique et les grands effets de mises en scène. Des cérémonies au symbolisme social très accentué, furent organisées, auxquelles était admis un public amusé souvent, venu là en curieux, secoué parfois cependant d'une émotion soudaine. A ces solennités, la famille saint-simonienne communiait du moins en une vie religieuse intense, où se réchauffait l'enthousiasme des plus tièdes.

Mais laissons la parole au spectateur d'une de ces scènes, à un frère de province, venu dans une disposition d'esprit quelque peu critique, qui se modifia rapidement dans cette atmosphère de foi ardente. Notre Saint-Simonien faisait à ses condisciples de l'Aude le récit d'une prise d'habit saint-simonienne à laquelle il venait d'assister, cet habit qui était, par lui seul, un poème symbolique, dont chaque détail avait une signification : le col en était dégagé, car c'était un vêtement fait pour des travailleurs et non pour les oisifs ; boutonné dans le dos, il rappelait chaque matin les frères saint-simoniens à la solidarité ; le gilet largement découvert, marqué en pleine poitrine du nom de son porteur était un signe de sincérité (6).

A cette cérémonie, le rationaliste sceptique qu'était encore le visiteur prit un bain de mysticisme dont il sortit transformé. « La vie, écrivait-il, elle est le dimanche sur la face majestueuse et grave du Père, sur les figures joyeuses, dévouées, résignées (7) et fortes de ses apôtres, dans leur costume, dans leur maintien, dans leurs confessions publiques..., dans l'éclat mélodieux de leurs chants... Oh ! Cette vie, pour la *sentir*, il faut la *voir*, *l'entendre*, la *toucher* et non point la lire !... ». Et, décrivant de son mieux la scène : « Quand la foule se fut pressée autour du salon dont les larges fenêtres restèrent ouvertes, quand les apôtres, entre deux haies de fidèles et de curieux y furent montés en ordre, le Père entra : dans cette foule immense, pleine de turbulence, de bruit, un grand silence se fit. Alexis Petit... prenait hier l'habit ; sa consécration au sacerdoce nouveau commença, grave et solennelle. Ce n'était plus de la parole *sèche* et *pro-*

---

(6) Voir des portraits d'Enfantin en costume, en couleur et en noir, au Cabinet des Estampes de l'Arsenal. Le compte-rendu du Procès de 1831 contient aussi les portraits des trois inculpés.

(7) Résignées à la vie anormale que l'interdiction morale édictée par le Père suprême leur faisait mener là-haut. On sait que les Saint-Simoniens même mariés y vivaient dans le célibat, séparés de leur famille.

saïque, mais du *récitatif*, du *chant*. C'était vraiment le *service divin*. Pour la première fois, le PÈRE a chanté ; sa voix était douce et majestueuse. Alexis lui répondait, *Lambert* et *Bruneau*, le premier comme son patron, le second comme frère (8), prirent part à ce dialogue chanté ; puis, après, le chœur entier des *apôtres* éclata par un chant rapide, chaleureux, entraînant, qui fit battre plus d'un cœur et couler plus d'une larme dans cette foule étonnée qui, à son insu, recevait par tous les sens la vie saint-simonienne. Frappés par le costume, par la tenue, par les chœurs surtout... j'ai entendu des prolétaires se dire : « A présent, c'est vraiment une religion ! » (9).

Les Archives de l'Arsenal nous ont conservé, dans une série de brochures, les descriptions d'autres cérémonies combinées avec la même pompe dramatique. Elles nous apparaissent comme la réalisation sensible des concepts exprimés sous forme abstraite dans l'enseignement précédent. L'une d'elle nous servira d'exemple parce qu'elle résume mieux que les autres la philosophie saint-simonienne : la cérémonie d'ouverture des travaux du temple, celle qui solennisa la réhabilitation du travail manuel, — le dogme saint-simonien par excellence.

Comme d'ordinaire la cérémonie se déroula dans les vastes jardins de Ménilmontant. Elle débuta par un récitatif en prose rythmée, confié à la voix profonde de Barrault, que ponctuait au piano-forte les accords improvisés par un autre artiste-prêtre, un jeune musicien de talent, Félicien David, dont la renommée dépassa les limites étroites du couvent de Ménilmontant.

Idéalisant quelque peu les faits, Barrault y relatait tout d'abord leur enseignement de la première heure adressé aux intellectuels et le succès que leur doctrine y avait rencontré. Et l'harmonium faisait entendre alors un chant de triomphe. Puis il disait le scandale de leur auditoire bourgeois lorsqu'ils avaient voulu lui parler du peuple et de sa vie de travail, et lui en montrer la beauté. Incapables de comprendre la vérité nouvelle, les bourgeois s'étaient détournés d'eux. Et des harmonies plaintives symbolisaient cet abandon.

« Seuls », prononça l'orateur, et une note se détachant dans le silence fit écho à sa voix.

« Nous sommes demeurés, ouvrant en vain la porte
« Nul d'entre eux ne répond aux voix qui les invitent
« Nul.

---

(8) Allusion à la hiérarchie saint-simonienne : frère, c'est-à-dire celui qui était du même rang que lui. Lambert, son patron, c'est-à-dire celui qui l'avait amené au saint-simonisme.

(9) *Lettre de Lemonnier à Toussaint à Castelnaudary*, Paris, 25 juin 1832. Cette lettre fut imprimée, in-4°, 4 pages et servit de feuille de propagande. Arch. s.-s., dossier 7861, Br. 5). Lemonnier continua de mener jusqu'à sa mort une vie sociale active ; il est bien connu par son apostolat pacifiste. Il fut aussi l'éditeur des œuvres choisies de Saint-Simon (1859).

Nouvel écho d'une note, suivi d'un silence que rompaient brusquement des accords glorificateurs.

« Gloire à Dieu, reprenait l'orateur
« Il a montré le chemin
« A ceux qui ne le savaient pas. »

Ce sont de nouveaux amis qui leur arrivent, le peuple est venu à eux.

« Les *bourgeois* vantaient notre esprit,
« Le *Peuple* aimera notre cœur ;
« Les *bourgeois* lisaient nos journaux,
« Le Peuple répète nos chants,
« Gloire à Dieu ! »

Et le piano qui avait accompagné d'accords triomphants le ralliement du peuple à leur cause se faisait grave et majestueux pour soutenir l'annonce de la collaboration du peuple et des apôtres :

« Ce que bâtit le peuple est fort ;
« Ce que bâtit l'apôtre dure ;
« C'est Dieu qui bâtit par leurs mains... »

Et tandis que la famille saint-simonienne, en costume, portant les instruments de travail en mains, défilait devant les spectateurs, puis attaquait le creusement des fondations du *temple du travail,* un chant s'élevait de toutes les poitrines, chant du travail et chant d'espérance religieuse, dont le refrain manquait quelque peu de souffle poétique (famille eut pu plus justement encore rimer avec *cheville* qu'avec charmille), mais ne manquait certes pas d'ambition :

« Notre temple au toit de charmille
« Doit recevoir un jour le genre humain.
« L'humanité sera notre famille
« Et l'univers notre jardin !
« Gloire à Dieu ! »

D'ailleurs les harmonies puissantes qui s'élevaient sous les doigts de Félicien David remédiaient aux défaillances du verbe, et il y avait peut-être quelque vérité à côté de beaucoup d'illusion dans le commentaire appréciatif qui accompagnait le récit de cette cérémonie. « Ce culte qui consacre le travail du prolétaire ; ce simple costume et ces chants, par lesquels nous préludons à l'art nouveau, à l'art pacificateur, à l'art qui sera en la main de notre PÈRE (10), ce que fut le glaive dans celle de Mahomet ; tout cela semblait avoir laissé une trace profonde dans la

(10) Le Père Enfantin, pape de la nouvelle église.

mémoire et dans le cœur des hommes et des femmes qui nous avaient vus ». Et on ajoutait que le nombre des spectateurs s'était élevé ce jour-là à près de 5.000 (11).

Nous avons mieux que des relations orales pour faire connaissance avec l'art saint-simonien. Il nous est resté la musique gravée de quelques-uns des chœurs de David et deux lithographies représentant la mise en scène de ces cérémonies. Ces dernières, qui ornent les couvertures de ces recueils, sont dues au crayon d'un autre disciple saint-simonien, Machereau (12). Elles n'ont d'ailleurs aucune valeur artistique et peuvent servir seulement de pièces documentaires. Les manifestations d'art plastique furent plus rares dans le saint-simonisme que les manifestations musicales. Cependant, on avait fait le projet d'orner la maison de fresques décoratives et principalement les murs extérieurs. Raymond Bonheur, l'un de leurs frères (le père de l'artiste bien connue Rosa Bonheur) devait en être l'exécutant. La dislocation rapide du couvent saint-simonien ne laissa pas le temps, sans doute, de réaliser ce projet ; en tous cas, rien ne nous est resté du saint-simonisme de Raymond Bonheur que le portrait d'Enfantin : d'ailleurs le dessin ferme, mais sec et sans imagination de Raymond Bonheur semble peu propice à l'art symboliste.

Les chœurs de David sont des spécimens bien meilleurs de cet art social et moralisateur au caractère éminemment religieux. Ce sont des sortes de choraux à plusieurs voix, d'une harmonie peut-être un peu enfantine encore (David était un écolier de 19 ans qui avait déserté le Conservatoire pour le couvent de Ménilmontant), dont certains cependant font un heureux emploi des ressources vocales. Ils sont d'inégale valeur, mais ils font réapparaître les uns et les autres les leit-motivs habituels de la doctrine saint-simonienne : la dignité du peuple, celle des femmes, le dévouement à leur cause. Dans la lecture rapide et purement visuelle que nous avons pu en faire, deux nous ont semblé dignes d'un intérêt particulier, et capables vraiment de produire sur une assistance une impression de religieuse gran-

---

(11) Un autre récit intéressant nous est resté, qui nous montre une utilisation vraiment touchante des sensations artistiques. L'un des retraitants, frappé par le choléra qui régnait à Paris, agonisait en d'atroces souffrances ; voici le laudatif qu'imaginèrent ses frères : « David exécuta sur le piano (dans une chambre voisine du malade) les airs que chante la famille et improvisa des accords, les uns plaintifs, les autres doux et pleins d'espoir. Avec Justus, Duveyrier, Machereau et Rogé, David chanta la *Prière du matin*. Justus, Machereau, David dirent un nocturne composé par David. Ensuite Justus répéta un air des montagnes du Limousin, le pays natal de Talabot, air que Talabot aimait beaucoup. Pendant ce temps Talabot avait paru dormir ; il était mort dans les bras de Duguet ». L'exposition du corps fut entourée aussi d'un apparat grandiose auquel la musique participa amplement.

(12) Ces cahiers se trouvent à la Bibliothèque du Conservatoire de musique (n° 2815 A et B).

deur : *L'Hymne à Saint-Simon*, puissant, majestueux ; et la *Prière du soir*, que chantaient chaque jour les retraitants avant d'aller prendre le repos et dans lequel il est fait un usage assez heureux des changements de rythme et de ton. La paix méditative du soir, d'hommes ayant accompli leur tâche quotidienne, est coupée par le rappel de celle du lendemain ; car c'est déjà prêt à se remettre vaillamment à l'œuvre sainte que l'apôtre doit aller au sommeil.

A côté de ces choraux à caractère religieux, le saint-simonisme a laissé une grande quantité de chants populaires destinés à vulgariser ses principes, et même, le plus souvent, ce sont des traductions de ses concepts sociaux et philosophiques dans la langue imagée des prolétaires. Car beaucoup de ces chansons sont dues à des hommes du peuple, dont l'un, le bon Vinçard, fut presque l'émule de Béranger et de Pierre Dupont. Il eut en son temps son succès de chansonnier populaire, et fut l'un des artistes recherchés des réunions de barrières où il vulgarisa ainsi les idées saint-simoniennes. Car tous les dogmes furent mis en chansons, de telle sorte que le rythme d'une musique entraînante, et facile à retenir, imprimait dans les mémoires, sous une forme indélébile, les principes saint-simoniens. A 80 ans passés, Julie Toussaint (13), dont l'enfance avait été bercée par ces chansons, m'en fredonna encore, pour me prouver que la propagande par le chant employé intensément par les Saint-Simoniens ne représentait pas un vain effort, mais que l'effet, du moins, en était durable. Certaines de ces chansons célébraient le culte de la femme et rendaient hommage à son influence pacifique ; d'autres appelaient tous les hommes à la réconciliation et annonçaient l'Association universelle ; d'autres encore rendaient honneur au travailleur manuel, dénombraient les mérites de *la classe la plus nombreuse et la plus pauvre* : ou bien encore certaines rappelaient aux apôtres du progrès social les devoirs de leur vie « rude et sévère », tandis que d'autres, sur un ton plus familier, popularisaient les vertus humanitaires de ces amis du peuple :

« Les Saint-Simons
« Sont de bons lurons. »

A côté des chants religieux, qui scandaient chacun des actes de la vie des retraitants et les solennisaient, les chants populaires emportaient donc au loin, hors des murs de la petite Eglise,

(13) La fille de Toussaint de Castelnaudary, le chef de l'Eglise saint-simonienne du Midi. Julie Toussaint aimait à dire qu'elle était la fille d'une sorte d'évêque saint-simonien. Elle eut elle-même une vie sociale très active ; elle seconda intelligemment Elisa Lemonnier dans l'organisation des premières écoles professionnelles de filles (Ecoles Elisa Lemonnier actuellement propriété de la Ville de Paris), et, après la mort de la fondatrice, les dirigea elle-même durant de longues années. Elle s'est éteinte l'an dernier dans une parfaite jeunesse d'esprit.

les échos des prédications. Comme les petites feuilles populaires tirées à des milliers d'exemplaires qui, chaque dimanche, étaient répandues à profusion sur la butte et aux alentours, envahissaient chaque café, chaque boutique du faubourg Saint-Antoine et du faubourg du Temple, et se glissaient en toutes les mains, les chansons saint-simoniennes s'infiltraient dans les couches profondes de la population parisienne, et, plus sûrement que les petites feuilles, elles atteignaient leur effet. Car on peut ne pas lire, mais on est obligé d'entendre.

Politiquement parlant, le procédé était assez habile, mais son succès facile était un danger pour l'art, qui, manié pour une fin apostolique est manié trop souvent au mépris de ses conditions vitales : la beauté formelle est oubliée en faveur de la seule tendance morale. Les chants saint-simoniens, qui voulaient être à la fois religieux et populaires, glissaient vers deux abîmes : le chant de patronage et le refrain des carrefours. Ils y échouèrent trop souvent.

Interrompus dans leur apostolat artistique de Ménilmontant par la rigueur des pouvoirs publics qui, insensibles à la majesté de ces solennités, les avaient obligés à fermer leurs portes, les Apôtres du Nouveau-Christianisme se trouvèrent bientôt un nouveau champ d'expériences. L'expédition entreprise en Egypte par Enfantin et ses disciples, pour collaborer aux travaux de barrage du Nil et étudier le percement du Canal de Suez, ouvrit à leurs espérances tenaces de vastes horizons. Là-bas aussi, ils allaient pour « passer à l'acte ». Laissant la vieille société européenne à ses préjugés individualistes, ils allaient le cœur plein de foi vers l'Orient, terre privilégiée des grandes révélations religieuses. S'ils y portaient leur concours volontaire et technique au gouvernement égyptien, ils n'abandonnaient rien cependant de leurs grandes idées régénératrices. En « redevenant ingénieurs », ils ne cessaient pas d'être Apôtres. Ils emportaient leur compas, leur tire-ligne et leur niveau, et toutes les ressources de leur science polytechnicienne ; mais un bataillon d'artistes devait se joindre aux savants et aux industriels. Car, dans l'expédition pacifique que le *Napoléon de l'Industrie* (le mot est d'Enfantin lui-même) allait tenter, il entendait bien faire œuvre moralisatrice et, d'après les principes longuement enseignés, opérer sur la vieille Egypte, restée jusque-là à l'écart de la civilisation moderne, un travail d'éducation.

Dans la période de méditation que lui avait ménagée la Justice française en lui imposant un nouveau lieu de retraite à Sainte-Pélagie (14), Enfantin qui préméditait déjà une colonisation ex-

---

(14) Enfantin avait été condamné à un an de prison à la suite des enseignements sur la morale nouvelle, contraire aux mœurs établies.

tra-européenne, traçait ses ambitieux plans d'avenir sous forme de souvenirs racontés dans sa vieillesse.

Il imaginait que, envoyé en mission officielle en une contrée lointaine, il l'avait organisée et en avait exploité les ressources conformément aux idées saint-simoniennes, aidé en cette œuvre par les artistes qui stimulaient les courages pour les grands travaux industriels nécessaires.

Il essayait d'accomplir ce programme lorsque, partant pour l'Egypte avec l'avant-garde du corps savant, les ingénieurs de son entourage, il confiait à Rogé et Massol la mission de recruter et d'amener les artistes capables de s'associer à leur œuvre. Leur tâche serait, tout particulièrement, d'infuser à l'Egypte « la vie nouvelle » que les Saint-Simoniens lui devaient donner ; les musiciens auraient, de plus, à accompagner le travail des ouvriers pour l'ennoblir et le stimuler. Quant aux arts plastiques, une vaste carrière s'ouvrait pour eux : Enfantin prévoyait la création d'une grande cité, nouvelle capitale de l'Egypte, qu'on assièrait à la naissance méridionale du Delta. « Et voilà, ajoutait-il, mon atelier d'architecture où nous aurons pour maîtres nos souvenirs d'Occident, le goût des Arabes, et *notre inspiration d'avenir*. Là, nos formes nouvelles se dessineront et s'élèveront, en face des vieilles pyramides, comme nos *idées* se sont dressées, par la presse et dans le *Livre nouveau* (15) au-dessus de Paris la Savante (16). »

L'un des travaux théoriques auxquels Enfantin faisait allusion aurait pu servir particulièrement d'idéal aux artistes concevant cette construction d'ensemble. Charles Duveyrier (17), celui qu'on appelait dans l'école le « Poète de Dieu » et qui y fit aimer la prose rythmée, d'un impressionnisme très romantique, qu'accompagnaient parfois les improvisations de Félicien David, Duveyrier imaginait un jour une ville construite d'après les conceptions saint-simoniennes, ville d'une époque organique si une ville se bâtissait en un jour, et qu'eût pu, exceptionnellement, réaliser notre génération (18). Cette ville avait la forme d'un corps humain. Au cœur, siège de la vie et des affections passionnelles le temple, et les académies artistiques. A la tête, les écoles scientifiques et les instituts savants. Les usines et les chantiers dessinaient les membres robutes et actifs de cet être gigantesque.

---

(15) Recueil des travaux philosophiques écrits par Enfantin, ou sous son inspiration, après la retraite de Bazard.

(16) Lettre à Hoart et Bruneau, mars 1834 (dossier 7618).

(17) Charles Duveyrier est connu en littérature par une production assez abondante. Il eut des drames et des comédies joués sur les plus grandes scènes parisiennes, le Théâtre-Français, le Gymnase, le Vaudeville. Le théâtre de l'Odéon a remis en représentation l'une de ses comédies « Faute de s'entendre » lors du centenaire de Saint-Simon, en mai 1925.

(18) Combien de projets les Saint-Simoniens auraient présentés au gouvernement s'il avaient eu la triste chance d'assister comme nous, à la reconstruction d'une dizaine de départements ! Occasion unique pour appliquer des plans systématiques.

Malgré le nouveau rappel sonné dans les milieux artistiques (un des disciples d'Enfantin, Alexis Petit, fut même renvoyé d'Egypte en France avec la mission très spéciale d'attirer les artistes en Orient), on n'obtint qu'un succès moindre encore que les précédents. Ceux que l'apostolat de 1830 avait ébranlés sans les entraîner totalement, Cendrier, Laure, parmi les peintres, Liszt, Berlioz, Nourrit, parmi les musiciens, les sculpteurs Bras, Gleize, ne se décidèrent pas à abandonner leurs occupations parisiennes. Parmi les apôtres fervents se trouvaient cependant un petit corps d'artistes : les sculpteurs Granal et Alric, — puis l'organiste de toutes les solennités saint-simoniennes, Félicien David, enfin Barrault, le prédicateur, qui pensa à utiliser de nouveau la scène comme porte-voix et fut sur le point de monter un théâtre. Mais la peste de 1834 gêna l'activité de ce petit corps expéditionnaire saint-simonien, et le décima même ; Alric mourut sur la terre égyptienne. D'autres se lassèrent des difficultés qui venaient remplacer trop souvent les brillantes illusions du départ ; leur foi était mise à une rude épreuve par les multiples déceptions. Félicien David repartit bientôt pour l'Europe : « L'Orient ne lui est pas propice ; écrivait à son sujet Enfantin, il a beau se presser les flancs, rien ne sort » ; et il espérait que le retour au pays natal lui serait plus favorable.

Félicien David rapporta, en effet, de ses pérégrinations orientales des œuvres charmantes : les *Mélodies Orientales,* et une œuvre de plus d'ampleur, qui a fait sa renommée, son chef-d'œuvre assurément : *le Désert.* Mais est-ce bien là une œuvre d'art social ? Elle est baignée de lumière orientale, c'est la vision colorée qu'un artiste devait rapporter d'un séjour en Egypte ; il s'en dégage l'impression de puissance écrasante que laisse à tout humain — et laissait plus encore avant que la vitesse dont nous disposons ne nous eut permis d'en triompher — l'immensité du désert. C'est là une impression saine, religieuse si l'on veut, et moralisante comme l'est toujours le contact avec une belle œuvre ; ce n'est pas, heureusement, une œuvre de prédication, et elle n'atteint aucune fin sociale.

Cependant les Saint-Simoniens l'ont considérée souvent comme leur bien (19) et Félicien David, qui n'abandonna jamais ses idées apostoliques (20), regardait lui-même cette composition

---

(19) Enfantin écrivait à Lambert, demeuré en Egypte comme directeur de l'école polytechnique égyptienne, au moment du succès triomphal du *Désert* : « Combien je t'ai regretté souvent cher ami, en écoutant cette admirable musique qui est toute *nôtre*, que tu aurais été heureux de voir ce charmant petit homme dirigeant son orchestre avec une autorité, une dignité, une sainteté toujours apostolique. Son temps est venu, il le sent, il sue l'apostolat par tous les pores, il sait ce qu'il verse en ce moment à flot sur le monde et, sous sa mine modeste, perce la fierté sainte de l'apôtre. C'est bien beau ! et bon ! (26 avril 1845). (Arsenal, dossier 7676).

(20) Il écrivait au moment de la composition du *Désert* à une amie, Emma Tourneux, chez qui il avait longtemps demeuré : « J'ai commencé

comme un retour à l'œuvre sociale du début de sa vie. Y avait-il intention symbolique dans la conception de cette petite troupe de croyants, en marche dans le désert vers la ville sainte, éprouvée par l'orage, résistant cependant aux forces déchaînées (comme les apôtres avaient résisté aux tracasseries du monde) et poursuivant sa route, après la tempête, en louant Dieu ? Peut-être. Et le *Moïse* qui suivit se place en continuation de la même intention religieuse. Mais ici, — dans cette œuvre bâtie sur un livret de Scribe retouché par Enfantin lui-même (21) — l'intention morale est plus apparente ; et cet oratorio, d'une forme artistique moins accomplie, est gâté d'ailleurs par des longueurs d'une monotonie lassante.

Tandis qu'Enfantin et une partie de ses disciples rêvaient d'implanter en Egypte l'art nouveau, certains de leurs frères, leurs concurrents dans la vieille Europe, comme le disait Enfantin, essayaient encore une fois, avec persévérance, d'y répandre leurs idées. Revenus cependant à des procédés d'apostolat plus modestes, ils empruntaient maintenant au monde imparfait et inorganisé qu'ils avaient à conquérir ses modes préférés d'expression : C'est le théâtre et le roman qui leur servirent surtout de canal ; avec assez de souplesse et d'adresse, Duveyrier y glissa quelques idées qu'il jugeait progressives ; il ne se donnait d'ailleurs qu'une fin morale assez large : « Faire aimer les hommes au lieu de les faire haïr » (22). Barrault revenu en France et à un apostolat mondain, demeura cependant toujours le prédicateur de la Salle Taitbout ou de Ménilmontant, et — comme le remarquait un article de « l'Artiste » d'ailleurs sympathique, à propos de son roman *Eugène,* — on retrouve perpétuellement dans ses œuvres une tendance fâcheuse au sermon. Les péripéties du roman ne sont guère que des occasions offertes aux personnages pour prononcer des discours et exposer des théories (23). Et l'*Epître à Lamartine,* où il exprimait les conceptions

ma carrière d'artiste par une œuve sociale ; j'ai toujours souffert de ne pas la continuer. Maintenant le moment est venu. Que je ne sois pas assez fort pour cette œuvre, c'est possible, mais Dieu tiendra compte de mes efforts. Ma destinée est de marcher avec le Père, en qui j'ai toujours eu foi ». Et pour cela il abandonnait la vie commune avec ses amis, anciens saint-simoniens en froid avec Enfantin. (Félicien David à Emma, sans date, 7710). L'Arsenal classe en 1845, ce doit être 1844.

(21) Voir la lettre de Félicien David à Enfantin, écrite durant le voyage en Allemagne où il promenait triomphalement l'Oratorio du *Désert,* et d'où il ramena le *Moïse.* Voir en particulier la lettre datée de Leipzig, 25 juin 1845 (*Archives saint-simoniennes,* dossier 7710). Les Archives gardent d'ailleurs un passage du poème d'Enfantin, l'entrée en terre sainte, sous le nom de *Poésies saint-simoniennes du Père Enfantin.*

(22) Les œuvres de Duveyrier à tendance sociale ou morale la plus sensible sont : *Michel Perrin* (Gymnase dramatique), 1834 ; *Ctifford le Voleur* (Vaudeville), 1835 ; *Le Monomane,* 1835 (non représenté) ; *La Marquise de Senneterre* (Théâtre-Français), 1837 ; *Maurice* (Gymnase dramatique), 1839.

(23) *Eugène* (1839) servit de prétexte à l'expression des idées féministes de l'auteur.

sociales essentielles au réformisme des novateurs est d'une semblable rigidité (24). Il est vrai qu'on ne peut attendre beaucoup mieux de la poésie politique, genre plus bâtard encore que la poésie philosophique, d'un maniement infiniment difficile déjà.

D'autres auteurs saint-simoniens, moins connus, parmi lesquels il faut citer une femme, Angélique Arnaud, employaient aussi le roman pour répandre dans le public des idées réformatrices (25).

---

(24) Elle est de 1842. Désiré Laverdant en félicitait Barrault dans la *Phalange*, où il soutint souvent l'art social.
(25) Voir Angélique ARNAUD, *La Comtesse de Servy* (1832).

CHAPITRE IV

LA DIFFUSION DE L'ART SOCIAL

Les théories saint-simoniennes débordèrent beaucoup le cadre étroit de l'enseignement premier. Par l'entremise des nombreux esprits que le saint-simonisme avait touchés, sans arriver à les inféoder à ses formes hiérarchiques, rebutantes à certains tempéraments, elles se répandirent largement, avec d'autant plus d'aisance qu'elles ne portaient plus apparemment la marque, toujours gênante, d'une secte déterminée ; il est facile cependant d'y reconnaître les infiltrations d'une même source, et parfois même on pourrait indiquer précisément le mode de communication.

Il faut relever en premier lieu l'action des Saint-Simoniens dissidents pour cette diffusion :

— Pierre Leroux, propageant dans la *Revue Encyclopédique* les principes essentiels que nous avons rencontrés chez Saint-Simon et ses fils (1), et particulièrement celui d'une adaptation nécessaire de l'art à l'idéal de chaque époque historique. D'où l'idée de la perfectibilité de l'art en relation, avec le progrès croissant de la société.

— Adolphe Guéroult, préoccupé surtout de l'influence éducative de l'art, et particulièrement de l'art musical, demandant que les jouissances esthétiques ne soient plus réservées à une élite de quelques centaines de personnes, mais qu'on se préoccupe de les faire pénétrer dans la masse (2).

— Jules Lechevalier, combattant dans *l'Europe littéraire,* en 1832, les principes d'art pur soutenus alors par Victor Hugo, et transportant dans le milieu fouriériste la conception de l'art social.

— Buchez, dans l'*Européen* (1821-1838), reprenant sous maintes formes et à maintes occasions les idées qu'il avait soutenues déjà dans le *Producteur.*

---

(1) Voir dans la *Revue Encyclopédique*, nov. 1831. A un artiste. Deuxième discours par Leroux, et n° 1, 1832 : *De la tendance nouvelle des idées*, particulièrement p. 6 et 7. Voir aussi son article Art, de l'*Encyclopédie Nouvelle.*

(2) Voir son article du *Temps,* 22 fév. 1832. En 1836 (*Revue de Paris*), il proposait d'instituer l'instruction musicale à l'armée, particulièrement la musique chorale.

Il se trouva même parmi les disciples de l'école buchézienne, un jeune artiste qui en réalisa l'idéal esthétique ; le peintre Jean Baptiste Besson symbolisa le socialisme chrétien qui y était professé par son Christ enseignant la fraternité, qui devint pour les disciples de Buchez une sorte d'insigne, la représentation sensible de leur Credo (3).

Du saint-simonisme, la théorie de l'art social gagna les écoles rivales. Tous les périodiques de l'école sociétaire sont pleins de formules qu'eussent pu signer un Saint-Simonien. Relevons, tout d'abord, les nombreux articles de critiques artistiques et littéraires de Désiré Laverdant, et tout particulièrement la suite d'articles intitulés *Salon de 1824,* où, avant d'appliquer ses principes esthétiques à l'analyse des œuvres exposées, Laverdant discutait les diverses théories courantes et se ralliait nettement aux doctrines de l'art social : « En résumant ces indications..., nous dirons que le but de l'Art est de chanter et de glorifier la vie humaine, et de guider l'homme dans les voies de sa destinée (4). »

Ses condisciples, Allyre Bureau au sujet de l'Art musical (5), et Sabatier-Ungher à propos de la peinture (6) exprimèrent les mêmes théories.

Il ne faut pas s'étonner de cette uniformité des idées entre ces deux écoles sociales. En plus des tendances communes à tous les réformateurs, pour lesquels le devoir social était d'ordre primordial, il y eut d'une école à l'autre des courants d'influence nettement déterminés. L'école sociétaire fut formée en majorité des Saint-Simoniens ; lassés de l'autoritarisme d'Enfantin, ou repoussés par ses idées morales, ils s'en séparèrent, mais ils demeurèrent fidèles aux principes fondamentaux de la doctrine. Si les chefs étaient en rivalité, et par suite en mésintelligence, les disciples de l'une et de l'autre école — qui, pour un grand nombre avaient été des frères —, vivaient en cordiale sympathie, et dans les conversations amicales les théories peu à peu fusionnaient. Certains socialistes de cette époque partagèrent même si bien leur sympathie entre les deux écoles qu'on les voulut rattacher tantôt à l'une, tantôt à l'autre, alors qu'ils furent surtout à l'idéal commun de régénération sociale qui les rapprochait. C'est le cas de Flora Tristan qui, en réalité, garda son indépendance personnelle. Elle fut cependant assez touchée par l'enseignement saint-simonien pour reprendre avec une fidélité saisissante ses théories sur l'art social. Dans un roman, *Méphis* (une illustration de la thèse par excellence, car l'intention doctrinale de Méphis est indéniable), elle plaçait dans la

---

(3) Il devint plus tard dominicain. Voir E. Cartier : *La vie du R. P. Hyacinthe Besson.*

(4) *Phalange,* année 1849, p. 700.
1848.

(5) *L'art dans la République, aux artistes musiciens,* par Allyre Bureau,

(6) Sabatier-Ungher *: Salon de 1851,* Paris, librairie phalanstérienne, 1851.

bouche de son héros, jeune peintre à tendances humanitaires, des formules du plus orthodoxe saint-simonisme : « Les arts sont les communications des hommes avec Dieu ; les arts sont la religion tout entière ; le prophète, le poète, le statuaire, le peintre, le musicien en sont les prêtres ; les chefs-d'œuvre la révélation. Pour moi, la religion, c'est l'enseignement... faire de l'art pour l'art, c'est s'isoler du Créateur... On parvient à vaincre les difficultés d'exécution avec de l'étude, de l'intelligence, de la hardiesse ; c'est un mérite, sans doute... mais qu'on ne saurait mettre en parallèle avec la pensée du poème. » Et le peintre Méphis, appliquait ses théories, en composant pour un concours un tableau symbolique représentant le Passé et l'Avenir de l'humanité. Cet Avenir, c'était la puissance intellectuelle succédant à la force brutale, symbolisée par la Femme-guide marchant en avant de l'humanité. Ce qui plaçait mieux encore l'auteur de ces pages dans la lignée saint-simonienne.

Il y a des conformités de doctrine qui semblent moins facilement assimilables. Et cependant, si l'on pénétrait intimement dans les circonstances historiques qui les ont produites, on pourrait peut-être les rattacher à une origine commune. Nul n'exprima plus nettement les théories de l'art régénérateur que les catholiques de l'Avenir (1831-1832) dont Lamennais condensa les idées dans l'*Esquisse d'une philosophie* (1840). Mais Margerin, le conseiller privé des Pères suprêmes, fut un des leurs, après ses dissentiments, plus intimes encore que doctrinaux, avec les chefs de l'école saint-simonienne. Et lorsque nous rencontrons plus tard à la *Revue indépendante*, à la *Revue de Paris*, à la *Revue philosophique et religieuse* des échos des mêmes pensées, il faut nous souvenir que *Leroux,* directeur de la *Revue indépendante* était un Saint-Simonien, que Lemonnier fondateur avec Fauvety de la *Revue philosophique* était un Saint-Simonien, que Louis Ulbach, directeur de la *Revue de Paris* avait été un des auditeurs habituels et sympathiques de Lambert, refaisant après vingt ans de silence une nouvelle exposition de la doctrine saint-simonienne ; et que les collaborateurs de tous ces journaux à tendance sociale étaient pour beaucoup des fils de Saint-Simon, ou tout au moins des auditeurs des Conférences, des lecteurs des publications.

Ainsi se diffusèrent des doctrines qui en s'étendant perdirent leurs contours trop rigides, sortirent des cadres étroits d'un système, s'adaptèrent par ailleurs aux exigences d'autres dogmes sociaux. L'un voulait que l'Art menât l'humanité aux terres bienheureuses de *l'Association universelle* en lui inspirant les sympathies nécessaires à la fusion de tous les cœurs ; l'autre qu'il la conduisît en *Harmonie* en lui révélant ses destinées ; mais pour les uns et pour les autres l'artiste demeurait toujours le prophète de l'avenir, le conducteur des âmes, l'éducateur des masses.

Il n'est pas jusqu'au théoricien de l'art social qui semble le

plus distant de la pensée saint-simonienne qu'on n'y puisse ramener peut-être avec quelques réserves. Certes, lorsque Proud'hon posait en principe que l'art doit être rationnel et que l'œuvre d'art qui reste inintelligible à la pensée de son contemplateur est sans valeur, il était à l'antipode du mysticisme esthétique d'Enfantin. Cependant, si Proud'hon imposait à l'artiste l'obligation de traduire une idée, c'était afin que par son œuvre l'idée rayonnât et agît. Puissance de l'idée ou puissance du sentiment, peu importe ; pour les uns comme pour les autres, l'art était une force sociale, son but supérieur « l'éducation du genre humain ». Par dessus les transformations successives de l'esthétique saint-simonienne, Proud'hon va rejoindre, en somme, l'interprétation première des doctrines de Saint-Simon, celle du *Producteur*.

Il n'est pas étonnant qu'une diffusion en des directions si diverses ait opéré une action importante sur la production artistique elle-même.

Outre les essais de réalisation très spéciaux que nous avons vu tenter au sein même de l'Eglise saint-simonienne, il y eut dans la vaste éclosion d'art social qui suivit l'apostolat saint-simonien et celui des autres réformateurs sociaux des œuvres d'inspirations sociales que le saint-simonisme peut plus particulièrement revendiquer pour siennes. Nous ne pouvons les citer toutes, signalons les plus frappantes, et, pour le saint-simonisme les plus flatteuses.

Lorsque Berlioz, — qui d'ailleurs fut un peu des leurs, et, sans se donner totalement les fréquenta avec sympathie — écrivait son *Chant d'inauguration des Chemins de fer*, il se plaçait directement dans la lignée saint-simonienne ; il répondait à l'appel du philosophe de l'Industrie et de ses fils lorsqu'il célébrait, de toutes les grandes transformations modernes, celle qui fut la plus chère aux Saint-Simoniens ; car en facilitant les communications elle préparait, mieux que toute autre, l'Association universelle du genre humain. Et, l'an dernier, aux fêtes du centenaire, la chorale de M. Radiguet, qui nous fit entendre ce chant, nous a permis de juger que toute œuvre d'inspiration pratique n'est pas nécessairement médiocre. Encore dans la lignée de l'art industriel, les chants modernes de Maxime du Camp, un ami tardif du saint-simonisme.

Sans répondre aussi directement aux théories saint-simoniennes, c'est par une influence voisine du saint-simonisme que George Sand vint à l'art social, lorsqu'elle traduisit en roman les doctrines de son ami Pierre Leroux, écrivit le *Compagnon du Tour de France*, le *Meunier d'Angibault*. Ces œuvres-là ne peuvent être reniées pour des œuvres de prosélytisme ; nous n'osons, contre son désaveu catégorique, ranger parmi les œuvres

d'enseignement ses premiers romans, ses romans à thèse féministe, Indiania, Valentine, Jacques, Lélia ; elle nous assure n'avoir voulu écrire que des fables. Et cependant n'employa-t-elle pas son talent d'artiste à rendre sympathique la femme qui souffre de son esclavage, celle qui, coûte que coûte, s'en libère, ou bien celui qui, avec sérénité, libère lui-même la femme qui est sa chose selon la loi, en qui il veut voir une personnalité intangible ? Et quelle thèse à confier à la défense de l'art eut pu encore sembler meilleure aux Saint-Simoniens ! Ces romans de George Sand sont bien la transcription artistique de leurs théories (7).

Si l'apostolat, rude et sévère, — et combien décevant le plus souvent ! — procura une joie aux apôtres de l'art social, ce fut celle de voir venir peu à peu à leur idéal le brillant artiste qu'ils avaient appelé à eux avec une sympathie toute particulière, malgré l'opposition tranchée de ses premières déclarations de principes.

Or, après les préfaces des premières œuvres, qui donnaient à l'art pur ses formules les plus caractéristiques, et à la suite des enseignements saint-simoniens, Victor Hugo en vint à manifester un souci de la répercussion sociale de ses œuvres qui était totalement étranger à sa pensée première.

Déjà en 1833, il donnait à l'*Europe littéraire* un article d'esthétique, où sans renier encore l'art pur qu'il avait professé, il faisait des réserves importantes au sujet de la littérature dramatique (le genre tout particulièrement prisé des réformateurs dont il semble bien avoir écouté avec quelque intérêt les leçons). Après avoir montré que la forme était un élément essentiel de l'œuvre d'art, il ajoutait, cette fois-ci, que le fond n'était pas un élément superflu ; il dégageait particulièrement le « caractère social du drame ». « Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde... Il (l'auteur) sait bien que l'art seul, l'art pur, l'art proprement dit n'exige pas tout cela du poète, mais il pense qu'au théâtre surtout, il ne suffit pas de remplir seulement les conditions de l'art ». Et, plus loin, des formules plus prochaines encore de celles que nous avons précédemment rencontrées : « L'art, en particulier le drame, qui est aujourd'hui son expression la plus puissante et la plus saisissable à tous, doit avoir sans cesse présente, la pensée du temps où nous vivons, la responsabilité qu'il encourt, la règle que la foule demande et attend de partout, la pente des idées et des événements sur laquelle notre époque est lancée, la perturbation fatale qu'un pouvoir spirituel mal dirigé pourrait causer au milieu de cet ensemble de forces qui élaborent en commun... notre civilisation future. L'art d'à présent ne doit plus chercher seulement le beau, mais

(7) Voir à ce sujet notre étude : *Le féminisme dans le Socialisme français de 1830 à 1850.*

encore le bien. » Depuis la préface de Cromwell, l'art moralisateur avait certes gagné dans l'opinion du poète.

Il est vrai, que, dans cette même étude, Victor Hugo prenait soin de distinguer sa pensée de celle des sectes philosophiques qui, n'ayant pas étudié à fond la question, avaient émis ces derniers temps la « théorie puérile » de l'*utilité directe* de l'art ; il ne voulait pas que l'art s'inféodât à un système particulier, ce qui le rendrait solidaire de sa bonne et de sa mauvaise fortune, mais il apercevait pour lui une « voie magnifique » à « profiter de l'attention des masses pour leur enseigner à leur insu, les sept ou huit grandes vérités sociales, morales et philosophiques, sans lesquelles elles n'auraient pas l'intelligence de leur temps ». « Voilà pour le poète, ajoutait-il, la vraie utilité, la vraie influence, la vraie collaboration dans l'œuvre civilisatrice. »

Les théories émises par les Saint-Simoniens semblent avoir été, tout au moins, l'occasion qui amena devant Victor Hugo le problème de l'influence sociale de l'art. Il se ralliait au même but, la régénération sociale, bien que, en artiste conscient des conditions vitales de l'art, il n'acceptât pas les procédés préconisés pour l'atteindre. L'enseignement saint-simonien lui avait cependant indiqué les voies de l'art social, où il s'enfonça bientôt avec ardeur.

Lorsqu'après une longue carrière d'apostolat poétique, après les *Misérables*, *Quatre-Vingt-Treize*, les *Châtiments* et maintes autres pages, Victor Hugo définissait dans *William Shakespeare*, la mission du poète, il le faisait en des termes qui évoquaient souvent certains articles du *Globe*, certaines prédications de la salle Taitbout. Similitudes d'abord dans la critique de la « littérature de coterie et de chapelle », comme il appelle lui aussi la littérature individualiste : « Comprend-on cette chose étrange, une littérature qui soit un aparté ! Il semble qu'on lise sur le fronton d'un certain temple ; on n'entre pas. » Et en face de la littérature égoïste de l'art pur, il dressait avec enthousiame le programme de l'art social et même populaire : « Quant à nous, nous ne nous figurons de poésie que les portes toutes grandes ouvertes. L'heure a sonné d'arborer le Tout pour tous. Ce qu'il faut à la civilisation, c'est une littérature du peuple. 1830 a ouvert un débat littéraire à la surface, social et humain au fond. Le moment est venu de conclure. Nous concluons à une littérature ayant ce but, le peuple (8). »

A son tour il appelait à cette œuvre les jeunes écrivains : « Ah ! Esprits, soyez utiles !... L'art pour l'art peut être beau, mais l'art pour le progrès est plus beau encore. Rêver la rêverie est bon, rêver l'utopie est mieux... (Le poète)... ne s'appartient pas il appartient à son apostolat. Il est chargé de ce soin immense,

---

(8) *William Shakespeare*, p. 244, éd. Hetzel.

la mise en marche du genre humain ! (9). Et il se défendait d'avoir jamais formulé les théories de l'art pour l'art : « C'est le contraire de ce mot qui est contenu dans toute notre œuvre, et, insistons-y, dans notre vie entière. »

Aussi, il est naturel qu'une telle conformité de pensée, et même des similitudes de langage si frappantes aient amené les Saint-Simoniens à saluer avec enthousiasme dans la personne de l'illustre poète l'Artiste prêtre dont ils avaient conçu le type idéal. Après la publication du « Sacre de la femme », Enfantin qui se souvenait d'avoir été le théoricien de l'art révélateur en même temps que l'apôtre de la femme écrivait à Victor Hugo, dans ce langage au lyrisme biblique qui lui était coutumier : «... Par vous, Poète et Prêtre à la fois, le Verbe mâle de Dieu va pénétrer au sein qu'il féconde de toute éternité ; la femme recevra de vous cette révélation nouvelle de sa propre destinée, elle en bénira son enfant dans ses entrailles, elle l'en ondoiera à sa naissance, elle l'en baptisera pour la communion future ; vous engendrez à l'avenir. Gloire à vous... (10) » A quoi Victor Hugo répondit immédiatement, avec une déférence pleine de sympathie : « Votre parole si douce et si noble me touche plus que je ne puis dire. Vous êtes de ceux vers lesquels ma pensée était le plus intimement tournée pendant que je parlais. Qui a creusé le sillon plus profondément que vous ? C'est du fond de l'âme que je vous glorifie, c'est du fond du cœur que je vous remercie... (11) »

Et c'est bien encore une transposition poétique des conceptions saint-simoniennes que le célèbre compagnon d'exil du Saint-Simonien Pierre Leroux signait de Guernesey en 1856, en ces vers fameux par lesquels il plaçait aussi les artistes à la tête des Mages, guides de l'humanité :

« Pourquoi donc faites-vous des prêtres
« Quand vous en avez parmi vous ?
« Les esprits conducteurs des êtres
« Portent un signe sombre et doux.

« Ces hommes, ce sont les poètes
« Ceux dont l'aile monte et descend,
« Toutes les bouches inquiètes
« Qu'ouvre le verbe frémissant.
« Tous ceux en qui Dieu se concentre,
« Tous les yeux où la lumière entre,
« Tous les fronts d'où le rayon sort.

(9) *William Shakespeare*, p. 253.
(10) Le Père Enfantin à Victor Hugo, 17 janvier 1845, *Archives saint-simoniennes*, 7616.
(11) 19 janvier 1845 (*Archives saint-simoniennes*, dossier 7734).

« Ce sont les sévères artistes
« Que l'ombre attire à ses blancheurs.

« Ce sont les têtes fécondées
« Vers qui monte et croit pas à pas
« L'Océan confus des idées
« Flux que la foule ne voit pas...

« L'un à Patmos, l'autre à Tyane ;
« D'autres criant : Demain Demain !
« D'autres qui sonnent la diane
« Dans les sommeils du genre humain... (12)

---

(12) Victor HUGO : *Les Mages*, *Contemplations*.

CHAPITRE V

L'ART POUR L'ART EN FACE DE L'ART HUMANITAIRE

Ce ne furent pas là les seules réactions que provoquèrent les théories esthétiques des réformateurs de 1830. Si l'apostolat des premiers socialistes émut la conscience de certains artistes et les amena à se préoccuper des résultats pratiques de la puissance qu'ils avaient en mains, elle provoqua chez d'autres écrivains des réflexions d'un ordre contraire. Moins sensibles aux passions sociales, plus délicats sur les questions d'esthétique pure, leur attention se porta plutôt sur le danger que courait l'art, à sortir de son domaine réservé, pour s'immiscer dans la vie pratique. Les éléments diffus encore de l'art pur se rapprochèrent brusquement pour faire front à l'adversaire.

Nous n'avons pas à refaire l'histoire de ces débats littéraires (1) ; examinons seulement quelques-uns des premiers traits décochés ostensiblement contre nos réformateurs, par l'incorrigible dilettante que fut Théophile Gautier.

Ce fantaisiste qui se flattait de « faire des vers pour avoir le prétexte de ne rien faire », et de ne faire rien sous prétexte qu'il faisait des vers (2) demeurait totalement étranger au sévère idéal social qui inspira Saint-Simon et ses disciples. Les premières formules de l'art pur furent lancées par lui, mêlée à l'ironie bouffonne dont il accablait les pauvres humanitaires, prédicants de l'art moralisateur.

Et le meilleur moyen de détruire par la base cette conception de l'art abhorrée, n'était-ce pas déjà de nier la morale ? Avec gaminerie, Théophile Gautier donnait un croc-en-jambes à cette vieille radoteuse :

« Une des choses les plus burlesques de la glorieuse époque où nous avons le bonheur de vivre, — déclarait, tout d'abord, le très sceptique auteur de Mademoiselle de Maupin, — est incontestablement la réhabilitation de la vertu entreprise par tous les journaux... Le temps est à la pluie et à l'homélie. Quelques-uns ont fait infuser dans leur religion un peu de républicanisme... d'autres y ajoutent pour dernier ingrédient quelques

(1) Voir sur l'Art pour l'Art la thèse de M. Cassagne, déjà citée.
(2) Préface des *Premières poésies* (oct. 1832), p. 3.

idées simoniennes. Ceux-là sont complets et carrés par la base : après eux il faut tirer l'échelle. Il n'est pas donné au ridicule humain d'aller plus loin, — *has ultra metas*... etc. Ce sont les colonnes d'Hercule du burlesque (3). »

Le spirituel contradicteur de nos réformateurs n'avait, d'ailleurs, pas une foi plus assurée dans le progrès social. Affectant une indifférence absolue des formes politiques au point de s'apercevoir des révolutions seulement lorsque les balles cassaient ses vitres, il déclarait en individualiste amoureux uniquement de sa liberté personnelle, qu'il importait peu qu'un sabre, un goupillon ou un parapluie nous gouvernât. — C'était toujours « un bâton ». Et il eût volontiers demandé avec Musset (4) si les humanitaires avaient l'intention de réformer les choses ou les hommes, son habit (ce qui eut été raisonnable), ou son tailleur (ce qui n'était qu'utopie), — Aussi, chercher par un moyen quelconque à exercer une action sur les mœurs lui semblait vanité ; mais lorsque le moyen choisi était l'art, c'était alors stupidité totale : « Je ne sais qui a dit, je ne sais où que la littérature et les arts influaient sur les mœurs. Qui que ce soit, c'est indubitablement un grand sot. C'est comme si l'on disait : Les petits pois font pousser le printemps (5). »

Et, pour démolir avec plus d'éclat l'adversaire, ce sont plaisamment chargées, les théories saint-simoniennes qu'il place dans la bouche du « critique utilitaire » : « A quoi sert ce livre ? Comment peut-on l'appliquer à la moralisation et au bien-être de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre (6) ? Quoi, pas un mot des besoins de la société, rien de civilisant et de progressif ! Comment, au lieu de faire la grande synthèse de l'humanité (7) et de suivre à travers les événements de l'histoire les phases de l'idée régénératrice et providentielle (8) peut-on faire des poésies et des romans qui ne mènent à rien et qui ne font pas avancer la génération dans les chemins de l'avenir ? Comment peut-on s'occuper de la forme, du style, de la rime, en présence de si graves intérêts ? »... Et le sceptique ironiste riait de l'appel aux artistes, se gaussait à l'idée du poète-philanthrope, « quelque chose de rare et de charmant » ! et terminait par une apostrophe pleine d'urbanité à l'adresse des pauvres humanitaires qui avaient le ridicule de leur tendre la palme à condition qu'ils fissent avec eux un pacte profitable aux uns et aux autres : « Non, imbéciles, non, crétins et gâteux que vous êtes, un livre

---

(3) Théophile GAUTIER : Préface de *Mademoiselle de Maupin*, mai 1834.

(4) Alfred de MUSSET : Deuxième lettre à Dupuis et Cotonet, *Revue des Deux-Mondes*, 25 nov. 1836.

(5) Théophile GAUTIER : Préface de *Mademoiselle de Maupin*.

(6) Formule de la morale saint-simonienne, tirée du *Nouveau Christianisme*, et reprise par le disciple comme principe d'action.

(7) Qu'on se souvienne du rôle important de la synthèse dans la logique saint-simonienne.

(8) Allusion à la méthode historico-philosophique que nous avons vue à l'œuvre.

ne fait pas la soupe à la gélatine, un roman n'est pas une paire de bottes sans couture, un drame n'est pas un chemin de fer (9), toutes choses essentiellement civilisantes et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès. » Enfin, en face de l'idéal social bafoué, il lançait la proclamation de l'art pour lui-même dans ses formules les plus exclusives, devenues d'ailleurs célèbres : « Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie... Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid (10). »

Ainsi, en face de la conception sociale de l'art, les puristes, Théophile Gautier en tête, dressaient une conception opposée où l'art était compris comme une activité de luxe, évoluant dans un domaine réservé, celui de la contemplation désintéressée, hors du domaine des réalités pratiques où l'humanité se débat. Aucun passage de l'un à l'autre. Si l'art voulait franchir la frontière, entrer dans la vie, s'y mêler, y agir, il se tuait lui-même ; car l'art a pour élément essentiel le beau, et l'action pratique l'utile. Or, il y a incompatibilité totale entre ces deux éléments. Gautier posait les deux termes en un antagonisme qu'il assurait irréconciliable : « Dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle » ; l'art ne pouvait donc se rendre utile. Il ne pouvait non plus s'inspirer de l'utile, puisque « l'utile est laid ». Il n'était qu'un jeu aimable, une fantaisie, un libre caprice, dans lequel l'artiste cherche premièrement à se satisfaire lui-même et secondairement à créer pour les autres un plaisir nouveau, un peu de cette jouissance que Gautier estimait « l'unique but de la vie, et — à défaut d'autre terme sans doute — la seule chose utile au monde » (11).

---

(9) Allusion à la campagne faite par les saint-simoniens en faveur de l'adoption des chemins de fer par la France et de leur rôle actif dans l'installation des voies ferrées.

(10) Théophile Gautier : Préface des *Premières poésies*.

(11) Théophile Gautier : Préface de *Mademoiselle de Maupin*.

CONCLUSIONS

Sans avoir la prétention ridicule de bâtir en trois pages une théorie esthétique, il nous faut dégager tout au moins les idées essentielles remuées dans ces discussions et montrer brièvement la difficulté, et en même temps l'intérêt, de certains problèmes soulevés par les théories saint-simoniennes, problèmes que l'ironie quelque peu brutale de Théophile Gautier laisse subsister entièrement. Les injures et les sarcasmes n'ont jamais apporté de solution à un différend intellectuel.

Les Saint-Simoniens ont cherché à unir intimement les deux éléments que Théophile Gautier voulait radicalement séparer : le beau et l'utile. Bien loin d'isoler l'art des autres activités humaines, ils l'ont considéré comme l'un des facteurs de la vie sociale ; ils l'ont estimé en raison de son influence sur la formation des opinions et des sentiments communs qui font une société d'un ensemble d'individus.

Cette conception, qui offre matière à une sévère critique, mettait cependant en lumière un des éléments de l'art qui ne fut pas toujours assez remarqué : sa puissance motrice. Si la présentation d'une idée est déjà une invitation à l'action, à plus forte raison la représentation concrète qui suscite en nous une réaction affective immédiate et conséquemment une réaction active probable. L'émotion esthétique est tonifiante ; elle provoque l'entrée en activité des tendances latentes ; elle élève, pour ainsi dire, notre tension vitale ; aussi, grâce à la solidarité des actions humaines, la production d'une œuvre artistique peut avoir des répercussions sociales profondes et lointaines.

L'artiste ne peut donc s'isoler totalement du milieu social où il produit, et s'en déclarer indépendant. Il s'adresse à un public et, qu'il le veuille ou non, il a sur ce public une action morale. Si l'action sociale de l'art n'en est pas l'élément essentiel, elle est cependant d'une valeur appréciable ; négliger totalement cet élément, comme le firent les partisans de l'art pur, c'est nier une réalité psychologique.

Mais donner une importance primordiale à l'influence sociale que peut exercer une œuvre artistique, c'est provoquer un déplacement dans l'échelle des valeurs esthétiques contre lequel on peut protester avec raison.

Ce déplacement est sensible, tout d'abord, dans l'appréciation critique des œuvres artistiques. L'estime exagérée du résultat social d'une œuvre amène une certaine dépréciation de sa tech-

nique. Aux yeux de ceux qui ont adopté ce point de vue, l'élément formel passe au rôle secondaire de simple procédé d'expression du sentiment moral, dont l'expansion sociale est désirable. De tels hommes ont tendance à estimer au plus haut prix non pas l'œuvre techniquement la plus accomplie, mais l'œuvre dont la puissance émotive est la plus intense.

La critique saint-simonienne nous offre un exemple frappant de ce renversement des valeurs : l'art le plus apprécié des Saint-Simoniens était l'art oratoire, un genre mixte cependant, que nous avons quelque peine, à cause de son utilité pratique immédiate, à ranger parmi les « beaux-arts ». Et parmi tous ceux qui ont manié la parole avec succès, ils accordaient la palme d'honneur non pas aux maîtres de l'art, à un Démosthène, à un Cicéron, mais à l'humble prédicateur des croisades qui « sut propager son saint enthousiasme sur des foules immenses ».

Le souci du résultat social fausse ici, très visiblement, le jugement esthétique ; et cependant, si l'exemple que nous choisissons est le plus brutal, bien d'autres faits de même nature seraient à relever dans la critique d'art saint-simonienne. Il y eut dans l'école saint-simonienne un mépris systématique de la perfection technique, qui n'échappait cependant pas à l'observation de ces hommes, très cultivés pour la plupart.

L'attention portée vers l'influence sociale d'une œuvre d'art cause une dépréciation non moins inquiétante de sa valeur, relativement à la durée. Lorsque l'idéal qui l'a inspiré, et qu'elle devait répandre, est remplacé par un autre, son action est nulle pour le progrès social, et son prestige fini.

Cette fugacité attribuée aux œuvres artistiques, jugées d'un point de vue utilitaire, est particulièrement choquante dans certains textes saint-simoniens. Obsédés par leur idée d'apostolat, nos réformateurs furent des actualistes brutaux ; ils condamnèrent l'art à suivre le destin changeant des opinions humaines, ils demeurèrent insensibles à l'immuable beauté de la forme, et plus indifférents encore à la poésie du passé, au charme touchant des choses qui apportent jusqu'à nous l'âme d'une époque disparue, — œuvres d'autant plus précieuses, cependant, que plus jamais un artiste ne sera capable de les concevoir et de les amener au jour. Il leur semblait, au contraire, providentiel que le temps ruinât les œuvres anciennes, signes des révélations remplacées, et ils ne répugnaient pas à voir les hommes l'aider dans cette tâche de déblaiement : « Devant la révélation nouvelle tombent donc les tours, les créneaux, les donjons, les nefs, les arcades, châteaux et cathédrales gothiques... et Saint-Germain l'Auxerrois ! » écrivait un des leurs dans le *Globe*, alors qu'un projet d'assainissement du quartier du Louvre menaçait la vieille chapelle des rois de France ; et, lors de leur expédition d'Egypte, — expédition qu'ils voulurent civilisatrice — ils conseillèrent au pacha d'employer au barrage du Nil, dont ils di-

rigeaient les travaux, l'une des pyramides. Enfantin écrivait à ce sujet à son ami Arlès-Dufour : « Le pacha médite une chose qui va ameuter contre lui tous les blagueurs et oisifs européens, les touristes surtout. Il a envoyé, il y a trois jours, Mouktor Bey et Effendy et Limant visiter les pyramides pour voir celle qu'il conviendrait le mieux de jeter dans le Nil au barrage. Vous voyez qu'il n'y va pas de main morte. C'est une grande et poétique idée... Mais elle sera difficilement comprise par nos écrivains et nos bavards. Barrer le Nil et féconder toute la terre d'Egypte en couchant une de ces vieilles ruines dans le fleuve, ce serait la plus belle transformation que l'on puisse faire subir à ce grand témoin de la puissance du passé et il est beau que l'homme détruise, pour pareille œuvre, ce que le temps tout seul ne peut détruire. C'est le progrès substitué à l'immobilité. Je serais fort étonné si vos journaux en annonçant cette nouvelle ne se hâtaient pas de mettre cette pyramide sur le dos des Saint-Simoniens et s'ils n'accusaient pas ces vandales, ces barbares d'avoir inspiré un nouvel Omar, et ils n'auraient pas, au reste, complètement tort. »

Si le préjugé dogmatique fausse souvent le jugement esthétique du critique d'art, l'application des théories saint-simoniennes au moment de la production artistique est non moins périlleuse.

Et cependant, une réflexion première s'impose : les Saint-Simoniens n'ont pas inventé l'art social, ils n'en ont fait que la théorie. Or, si à l'exemple de Barrault nous parcourons l'histoire, nous rencontrons fréquemment l'art mêlé à la vie collective des hommes et nous voyons des chefs-d'œuvre immortels avoir exercé en leur temps une influence sociale indéniable. La vie nationale, la vie religieuse ont été soutenues maintes fois par des manifestations artistiques. A l'aube de chaque civilisation, n'est-ce pas surtout dans les solennités religieuses ou populaires que l'art apparut d'abord avec le plus d'éclat ? Et, pour nous en tenir à des faits précis, à des œuvres conservées dont nous pouvons juger encore la valeur, nous devons reconnaître que les exemples d'art social choisis par les Saint-Simoniens l'étaient avec raison. Ils citaient l'Antiquité grecque et le Moyen-Âge comme les époques privilégiées où la pénétration de l'activité artistique dans la vie sociale s'était réalisée parfaitement. Et la remarque n'est pas vraie seulement de l'époque homérique, chère à Barrault. Lorsqu'à l'occasion des fêtes qui réunissaient traditionnellement les Athéniens, Eschyle ou Sophocle idéalisaient la figure de quelque héros national, ils suscitaient un enthousiasme qui affermissait les croyances communes ; ils créaient l'âme collective de la cité. Et l'art du Moyen-Age travailla puissamment à donner au christianisme la force sociale qu'il exerça alors.

Mais si des effets de cette nature ont été obtenus inconsciem-

ment, par un concours heureux des circonstances, à des époques où l'uniformité des tendances permettaient une communion intime entre l'artiste et son milieu, il n'est pas certain que l'on puisse obtenir volontairement les mêmes résultats. Et, pour nous conformer aux divisions saint-simoniennes, qui ne sont pas sans intérêt nous dirons que l'art « enseignant » des époques critiques soulève de graves difficultés, parce qu'alors l'artiste, ne se trouvant pas naturellement en harmonie de sentiments avec son public, s'efforce de créer artificiellement un lien entre lui et nous, de nous traîner à sa suite, et que l'effort fait pour nous instruire tue son inspiration et gâte notre plaisir. Au lieu de provoquer notre émotion, il ne peut que nous persuader, et cet office de pédagogue est en dehors de sa fonction normale. Le sentiment esthétique disparaît lorsqu'il n'y a plus libre épanouissement des tendances mises en jeu. Une action puissante ne peut donc être exercée que spontanément.

L'intention moralisatrice a d'ailleurs, le plus souvent, un effet des plus pitoyables : celui de provoquer une certaine négligence de la beauté formelle. Cette conséquence n'est certes pas logiquement nécessaire ; mais, dans la pratique, l'artiste s'avance ici sur une pente glissante où il a peine à maintenir l'intégrité de ses procédés techniques. Pour agir sur une plus large surface, il a tendance à rechercher les moyens d'expressions les plus accessibles à la masse non initiée. L'art se popularise. Or, malgré le sens qu'a pris à l'usage le qualificatif de *vulgaire*, l'art populaire n'est pas toujours médiocre ; car la complication de la technique n'est pas indispensable à la création d'une belle œuvre, et par des procédés simples un grand génie peut atteindre jusqu'au sublime, tout en restant accessible à tous ; les choraux de Bach peuvent être chantés, et sentis, par la foule des fidèles ; j'en ai entendus, en Allemagne, magnifiquement interprétés par l'assistance qui remplissait la nef d'une immense cathédrale. Il reste vrai, cependant, que le désir de se faire facilement comprendre, et de plaire, pour mieux entraîner, incite trop fréquemment à l'emploi de procédés assez grossiers. L'art populaire, c'est le plus souvent le couplet-rengaîne, c'est le cantique de patronage.

Et cependant, dans leur désir de susciter une rénovation morale, les Saint-Simoniens ont émis une idée féconde, dont on ne peut que louer l'opportunité. Tandis que les artistes de leur temps avaient peine à s'émanciper des traditions littéraires qui leur imposaient des sujets mythologiques ou historiques, et croyaient élargir suffisamment le champ de leur inspiration en substituant le Moyen-Age à l'Antiquité, les Saint-Simoniens, attentifs aux préoccupations naissantes du monde moderne, tournés passionnément vers l'avenir, ont proposé aux artistes comme un thème digne de leur intérêt, et conforme d'ailleurs à leur mission d'éclaireurs, toute l'industrie humaine en ses multiples formes qu'il fallait réhabiliter et stimuler en la célébrant.

Intuition heureuse, que réalisèrent maints artistes modernes, en désaccord avec le jugement étroit de Théophile Gautier. Tout ce qui est utile n'est pas laid ; la tâche quotidienne, et au premier abord banale pour un esprit routinier, de même que l'objet le plus familier ont leur poésie.

M. Maxime Leroy remarque avec subtilité que Balzac, sans chercher cette coïncidence de pensée et simplement en obéissant aux tendances nouvelles qu'il avait, des premiers, senties, était entré pleinement dans les voies indiquées par les Saint-Simoniens : Ce sont les hommes dans toutes les réalités pratiques de leur vie de chaque jour qu'il a mis en scène dans sa comédie humaine.

Il serait plus évident de rapprocher des thèmes esquissés par Saint-Simon et ses disciples, l'œuvre de Constantin Meunier poétisant l'homme dans ses labeurs les plus rudes, dans le travail des mines, l'œuvre de Verhaeren ou des graveurs flamands, tels Gobô et van der Bielhen, s'inspirant de l'activité affairée des villes industrielles du Nord. Mais poétiser le travail, n'est-ce pas le rehausser en dignité ; d'où, par cet art réaliste, une action sociale indirecte.

Cette action est cependant peu étendue. L'art réaliste — qui d'ailleurs n'eut aucune intention moralisatrice chez les grands artistes que nous venons de citer, — n'est pas un art populaire ; s'il est révélateur d'un intérêt nouveau, dans les classes éclairées, pour le travail des « producteurs », il ne touche pas la foule. Entre un superbe mineur de Constantin Meunier accroupi à son travail de pionnier souterrain, rude, et majestueux dans sa force tranquille, et la jolie laitière de Greuze toute pimpante et parée, une princesse jouant à la fermière, je sais bien à qui iront la majorité des suffrages des hommes du peuple.

C'est que la contemplation esthétique a besoin d'un certain désintéressement. Elle se forme malaisément en face des images qui nous rappellent le labeur obligatoire. L'art est si près du jeu que nous avons peine à sentir la valeur esthétique des choses qui font notre vie sérieuse. Pour comprendre la poésie du travail, il faut savoir le dominer au lieu d'être dominé par lui ; il faut savoir se dégager de ses servitudes et l'aimer comme nous aimons une activité volontairement choisie.

Le progrès de l'organisation sociale nous achemine peut-être vers un temps où chacun pourra, saura, maîtriser ainsi sa destinée. Ce temps n'est pas encore venu.

Ces œuvres conçues selon certaine norme de la pensée saint-simonienne demeurent donc très loin de l'intention essentielle de nos apôtres de 1830 ; et, sans doute, pour accomplir par le moyen de l'art l'œuvre de rénovation qu'ils rêvaient, faudrait-il agir par des procédés plus indirects que ceux auxquels ils s'étaient arrêtés. Le symbolisme de « l'Ouverture des travaux du Temple » était prématuré comme œuvre d'éducation populaire.

Il faudrait, tout d'abord, éveiller dans le peuple le sens du beau en lui proposant des œuvres assez simplement conçues pour qu'il puisse les saisir, mais qui n'enveloppent pas pour lui un rappel au devoir et une leçon directe. Et cette moralisation par l'émotion esthétique sera une œuvre apostolique digne de tenter des âmes généreuses comme celles des réformateurs à l'ardent dévouement dont nous avons essayé d'exposer les aventureuses conceptions.

BIBLIOGRAPHIE

Nous ne pouvons relever dans cette bibliographie, qui prendrait une ampleur disproportionnée à la brièveté de cette étude, tous les textes saint-simoniens dans lesquels il est fait allusion au rôle social de l'art. Nous ne citons que les ouvrages essentiels à la question. Pour la partie qui traite de l'extension de l'art social hors du saint-simonisme, les ouvrages indiqués constituent un choix encore plus restreint ; il faut les considérer seulement comme des exemples, les plus typiques, prouvant la similitude des doctrines.

A côté de l'art social, quelques spécimens de la théorie de l'art pour l'art à la même époque, étaient à relever; ainsi que les articles de critique sur les essais d'art social que nous avons étudiés. Mais cette brève bibliographie est loin d'épuiser le sujet.

Nous groupons les ouvrages par matières, mais nous n'avons pu toujours suivre l'ordre alphabétique des auteurs employé habituellement, car les ouvrages saint-simoniens sont le plus souvent anonymes. Pour cette partie de notre bibliographie, nous avons donc adopté l'ordre chronologique qui suit d'ailleurs le développement historique de la théorie.

I. — Art Social Saint-Simonien.

Saint Simon (Henri de). — *L'Organisateur*, premier extrait 1819. Cet ouvrage contient le morceau connu sous le nom de « *La Parabole* ». Il est réédité, Œuvres complètes de Saint-Simon et Enfantin, tome XX.

Saint Simon (Henri de). — *Le Nouveau Christianisme*, 1825, 2me édition utilisée, 1830, in-8°.

Doctrine Saint-simonienne : Opinions littéraires, philosophiques et industrielles, décembre 1824. Rééditée, Œuvres complètes. vol. XXXIV.

Exposition de la doctrine saint-simonienne, première année, août 1830. Edition utilisée : Bouglé et Halévy, Librairie Rivière, 1924, in-8°.

Exposition de la doctrine saint-simonienne, 2me année, décembre 1830, in-8°.

Aux artistes. Du présent et de l'avenir des Beaux-Arts, 1830. 2me édition utilisée, Bruxelles, 1831.

Recueil des prédications saint-simoniennes, 2 vol. 1832. Principalement la prédication de Barrault : *L'art*, tome I.

Mémoires de Sainte Pélagie, an 2240. — Œuvres complètes (Enfantin), Tome XVII.

Tout un lot de brochures de propagande (1832) :

Religion saint-simonienne — Travaux publics — fêtes — signé Charles Duveyrier, Bibliothèque Nationale, L. D. 190, 116.

Religion saint-simonienne — Lettres de Lemonnier à Toussaint de Castelnaudary. Paris 25 juin 1832, in-4°. Arsenal F. E. 7861- Br. 5.

Religion saint-simonienne — La prise de l'habit d'Apôtre, juin 1832.

Religion saint-simonienne — L'ouverture des travaux du temple, 15 juillet 1832.

Religion saint-simonienne — Mort de Talabot, 16 juillet 1833. Ces trois brochures : Arsenal : F. E. 7831, Br. 2.

Foi nouvelle — Chansons religieuses. Bibliothèque nationale L. D. 190, 172.

Chants saint-simoniens, par Vinçard.

Ménilmontant — Chants religieux — Musique de Félicien David, apôtre, 2 vol. in-4° ; Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Paris n° 2815 A et B.

Ces volumes ont appartenu au musicien saint-simonien Rogé, ils sont marqués à son nom et de son écriture.

Chants du compagnonnage de la femme. — Paroles de Barrault, musique de Félicien David.

Chansons saint-simoniennes, par A. Biard.

Les *Archives saint-simoniennes* conservent aussi beaucoup de chansons populaires, sur feuilles mobiles. Elles sont signées de Vinçard, Bossy, Biard, Achille Rousseau, Ch. Chevalier, Mercier (Arsenal, dossiers 7803-7804 et 7811.

Manuscrits.

Les archives saint-simoniennes de l'Arsenal contiennent beaucoup de pièces manuscrites qui touchent plus ou moins brièvement à l'Art social (correspondance, travaux dogmatiques, etc.). Nous en avons utilisé un certain nombre et avons cité les références chemin faisant. Nous ne les relevons pas ici de nouveau. Notons, cependant, l'usage fréquent que nous avons fait des cinq gros registres dits Livres des Archives (que nous notons par simplification A. I, A. II, etc. ; ils sont catalogués à l'Arsenal du N° 7643 au N° 7647). Les saint-simoniens y ont copié, durant la retraite de Ménilmontant et l'emprisonnement d'Enfantin, les travaux les plus importants et les lettres les plus intéressantes pour l'histoire du saint-simonisme. Il s'y trouve plusieurs poèmes en prose rythmée de caractère lyrique mais d'inspiration sociale, tels : *En Orient*, par Charles Duveyrier A IV p. 265 (76 46) et une sorte de pièce de Barrault à la *Mère* intitutulée : *A bord de « l'Excellent » entre Rhodes et Scopenta*. 19 mai 1833 A V p. 130 (76 47).

Il est intéressant de lire à ces archives la correspondance de Félicien David, ainsi que les coupures de journaux du temps, critiquant ses œuvres, (Dossier 7710).

On y rencontre aussi deux lettres du père Enfantin à Victor Hugo et les deux réponses d'Hugo. (Arch. saint-simoniennes, dossiers 7616-7669 et 7734).

« La *Ville nouvelle* » de Charles Duveyrier s'y trouve en dossier 7825.

Un compte rendu, manuscrit, d'une cérémonie à Ménilmontant, au dossier 7814.

Sous le titre de *Poésies saint-simoniennes* par Enfantin, se trouvent au dossier 7804 quelques passages du livret du *Moïse* à l'état débauche.

Périodiques Saint-Simoniens.

Le Producteur, journal de l'industrie des sciences et des Beaux-Arts, 1825-1826, in-8° 5 vol.

L'Organisateur, 1829-1830, in-8°, particulièrement l'article : *De l'état actuel des Beaux-Arts.*

Le Globe ; appartint aux saint-simoniens de novembre 1830 jusqu'à avril 1832.

Tous les articles de critique littéraire et artistique sont intéressants, voir en particulier :

1831 : 26 janvier	*Loi sur les théâtres.*
— 10 mars	*Les Beaux-Arts à l'époque actuelle.*
— 12 mars	*Littérature « Plick et Plock ».*
— 24 mars	*L'Illiade, nouvelle traduction.*
— 26 mars	(supplément) *Littérature — « Le caprice ».*
— 27 mars	*Littérature — M. Chateaubriand.*
— 9 avril	*Les arts. Spectacles populaires,*
— 21 avril	*Activité des oisifs.*
— 2 mai	Barrault, *l'Art.*
— 9 mai	*Littérature. « Elévation » par Alfred de Vigny.*
— 11 juillet	*Prédication de Charton et Barrault.*
— 18 juillet	*St-Germain-l'Auxerrois.*
— 10 septembre	*Littérature, « Le diable boiteux ».*
— 29 septembre	*Les industriels, les femmes, les artistes.*
1832 : 2 janvier	*Littérature. « Gemælde Ausstellung in Paris, »* par Henri Heine.
— 10 avril	*Gustave d'Eichthal à Talabot en mission à Brest.*

Le *Livres des Actes* (1833) donne certains détails sur l'expédition d'Orient On y peut lire (sixième livraison, p. 100 et suiv.) la lettre d'Enfantin à Hoart et Bruneau, Roger et Massol. Un extrait du « Moniteur égyptien » raconte le cours d'histoire de l'art que professa Barrault en 1833 (p. 210 du *Livres des Actes*).

II. — Ouvrages contemporains du Saint-Simonisme discutant l'Art social ou l'Art pur.

Bureau (Allyre)	*L'art dans la République aux artistes musiciens* 1848.
Cousin (Victor)	*Du vrai, du beau, du bien.*

COMTE (Auguste) *Cours de philosophie positive*, tomes V et VI.

CONSTANT (Benjamin) *Lettre au Producteur* Dans le *Journal du commerce*, 7 décembre 1825.

GAUTIER (Théophile) *Préface des premières poésies* 1832.
Préface de Mlle de Maupin 1832.

HUGO (Victor) *Préface des Odes*, 1re préface 1822, (Art pur)
2e préface 1824 —
3e préface 1826 —
4e préface 1828 —
5e préface 1857, (Art social)
Préface des Orientales 1829, (art pur).
Préface de Hernani, mars 1830, (art pur).
Préface de Comwell, 1831, (art pur).
Préface de Lucrèce Borgia, 1833, (art social).
Préface d'Angelo, 1835 (art social).
William Shakespeare 1864, (art social) éd. Hetzel.

IZALGUIER (Eugène) *Ethétique*, application aux arts esthétiques de la loi d'harmonie universelle. (Ecole sociétaire).

LAMENNAIS *Esquisse d'une philosophie* 1840.

PROUDHON *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale*, édit. Lacroix 1875.

QUATREMERE DE QUINCY *Considérations sociales sur les destinées des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, 1815.

SABATIER UNGHER *Salon de 1851* (mars 1851) in-8°

STENDHAL *D'un nouveau complot contre les industriels*, 1825. Recueilli dans les mélanges d'art et de littérature 1867.

TRISTAN (Flora) *Méphis*, 1839.

TRAJAN-ROGÉ *Fausses notes. Les anabaptistes et M. Félicien David. — Le saint-simonisme et la musique* 1862 (Arsenal F. E. 7861 Br. 16).

Périodiques.

L'Avenir 1861 (journal des catholiques-sociaux, Lamennais)

L'Artiste 1849 (Voir particulièrement au tome I, pl. 413, un fragment de Méphis ; tome II p. 29, 113 et 168 des articles favorables à l'art social).

L'Européen, 1831-1838 in-8° (Revue de l'école buchézienne).
Voir les articles de critique littéraire, en particulier :
février 1836 p. 171 : *Considérations physiologiques sur les éléments et les moyens de l'Art* (article de Buchez).
mars 1836, p. 189 et ssq, : *Salon de 1836* (article de E. Biou et J.-B. Besson
mai 1836, p. 218 et ssq. : *Le salon* (article de Buchez).

L'Europe littéraire, 1833. in-8° ; en particulier :
22 mars, *De l'art comme élément de la vie sociale*, anonyme, sans doute de Jules Lechevalier.
12 juin, *Travaux littéraires de M Victor Hugo*, même auteur.
29 mai, *L'art*, par Victor Hugo.

L'Encyclopédie nouvelle, 1832, voir l'article *Art*, de Pierre Leroux.

La Phalange in-4° (Ecole sociétaire) particulièrement :
1842, tous les articles de critique littéraire de D. Laverdant (il y a une table des matières à la fin de chaque volume).
1845, Tome I, p. 253, La mission de l'art, par D. Laverdant.

Revue encyclopédique, Directeurs Leroux et Reynaud, 1832, tome I, p. 1 et suiv.; 1833, juillet p. 47-48.

III. — Ouvrages de critique et d'histoire parlant de l'art social saint-simonien.

BRANCOUR (René)	*Félicien-David* (s. date, en fait 1925) collection des musiciens célèbres, librairie Renouard.
CHARLETY (Sébastien)	*Histoire du saint-simonisme* 1895, Hachette
CAMP (Maxime du)	*Souvenirs littéraires,* 1859, 2 vol.
CASSAGNE (Albert)	*La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes.* Thèse de lettres, Hachette, 1906.
JAURÈS (Jean)	*L'art et le socialisme*, Revue socialiste, mai 1900,
LEROY (Maxime)	*Le socialisme des producteurs*, *Henri de Saint-Simon*, Librairie Rivière 1924.

SYLVAIN SAINT-ETIENNE *Félicien David*, 1845.

TABLE DES MATIERES

Poitiers. — Imprimerie du Poitou, 22, rue de la Marne.